



Luciano Santos Xavier

CADÊNCIAS DO CORPO, POÉTICAS DA VOZ:

a poesia oral do samba de roda
do Grupo Pinote

 **Atena**
Editora
Ano 2023



Luciano Santos Xavier

CADÊNCIAS DO CORPO, POÉTICAS DA VOZ:

a poesia oral do samba de roda
do Grupo Pinote

 **Atena**
Editora
Ano 2023

Editora chefe

Profª Drª Antonella Carvalho de Oliveira

Editora executiva

Natalia Oliveira

Assistente editorial

Flávia Roberta Barão

Bibliotecária

Janaina Ramos

Projeto gráfico

Camila Alves de Cremo

Ellen Andressa Kubisty

Luiza Alves Batista

Nataly Evilin Gayde

Thamires Camili Gayde

Imagens da capa

Bing AI

Edição de arte

Luiza Alves Batista

2023 by Atena Editora

Copyright © Atena Editora

Copyright do texto © 2023 Os autores

Copyright da edição © 2023 Atena

Editora

Direitos para esta edição cedidos à Atena Editora pelos autores.

Open access publication by Atena Editora



Todo o conteúdo deste livro está licenciado sob uma Licença de Atribuição *Creative Commons*. Atribuição-Não-Comercial-NãoDerivativos 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND 4.0).

O conteúdo do texto e seus dados em sua forma, correção e confiabilidade são de responsabilidade exclusiva do autor, inclusive não representam necessariamente a posição oficial da Atena Editora. Permitido o *download* da obra e o compartilhamento desde que sejam atribuídos créditos ao autor, mas sem a possibilidade de alterá-la de nenhuma forma ou utilizá-la para fins comerciais.

Todos os manuscritos foram previamente submetidos à avaliação cega pelos pares, membros do Conselho Editorial desta Editora, tendo sido aprovados para a publicação com base em critérios de neutralidade e imparcialidade acadêmica.

A Atena Editora é comprometida em garantir a integridade editorial em todas as etapas do processo de publicação, evitando plágio, dados ou resultados fraudulentos e impedindo que interesses financeiros comprometam os padrões éticos da publicação. Situações suspeitas de má conduta científica serão investigadas sob o mais alto padrão de rigor acadêmico e ético.

Conselho Editorial

Linguística, Letras e Artes

Profª Drª Adriana Demite Stephani – Universidade Federal do Tocantins

Prof. Dr. Alex Luis dos Santos – Universidade Federal de Minas Gerais

Profª Drª Angeli Rose do Nascimento – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Profª Drª Carolina Fernandes da Silva Mandaji – Universidade Tecnológica Federal do Paraná

Profª Drª Denise Rocha – Universidade Federal do Ceará

Profª Drª Edna Alencar da Silva Rivera – Instituto Federal de São Paulo

Profª Drª Fernanda Tonelli – Instituto Federal de São Paulo

Prof. Dr. Gilmei Fleck – Universidade Estadual do Oeste do Paraná

Profª Drª Keyla Christina Almeida Portela – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Paraná

Profª Drª Miranilde Oliveira Neves – Instituto de Educação, Ciência e Tecnologia do Pará

Profª Drª Sheila Marta Carregosa Rocha – Universidade do Estado da Bahia

Cadências do corpo, poéticas da voz: a poesia oral do samba de roda do Grupo Pinote

Diagramação: Ellen Andressa Kubisty
Correção: Yaiddy Paola Martinez
Indexação: Amanda Kelly da Costa Veiga
Revisão: O autor
Autor: Luciano Santos Xavier

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)	
X3	Xavier, Luciano Santos Cadências do corpo, poéticas da voz: a poesia oral do samba de roda do Grupo Pinote / Luciano Santos Xavier. – Ponta Grossa - PR: Atena, 2023. Formato: PDF Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader Modo de acesso: World Wide Web Inclui bibliografia ISBN 978-65-258-2076-7 DOI: https://doi.org/10.22533/at.ed.767232111 1. Poesia oral. 2. Samba. I. Xavier, Luciano Santos. II. Título. CDD 398.8
Elaborado por Bibliotecária Janaina Ramos – CRB-8/9166	

Atena Editora
Ponta Grossa – Paraná – Brasil
Telefone: +55 (42) 3323-5493
www.atenaeditora.com.br
contato@atenaeditora.com.br

DECLARAÇÃO DO AUTOR

O autor desta obra: 1. Atesta não possuir qualquer interesse comercial que constitua um conflito de interesses em relação ao conteúdo publicado; 2. Declara que participou ativamente da construção dos respectivos manuscritos, preferencialmente na: a) Concepção do estudo, e/ou aquisição de dados, e/ou análise e interpretação de dados; b) Elaboração do artigo ou revisão com vistas a tornar o material intelectualmente relevante; c) Aprovação final do manuscrito para submissão.; 3. Certifica que o texto publicado está completamente isento de dados e/ou resultados fraudulentos; 4. Confirma a citação e a referência correta de todos os dados e de interpretações de dados de outras pesquisas; 5. Reconhece ter informado todas as fontes de financiamento recebidas para a consecução da pesquisa; 6. Autoriza a edição da obra, que incluem os registros de ficha catalográfica, ISBN, DOI e demais indexadores, projeto visual e criação de capa, diagramação de miolo, assim como lançamento e divulgação da mesma conforme critérios da Atena Editora.

DECLARAÇÃO DA EDITORA

A Atena Editora declara, para os devidos fins de direito, que: 1. A presente publicação constitui apenas transferência temporária dos direitos autorais, direito sobre a publicação, inclusive não constitui responsabilidade solidária na criação dos manuscritos publicados, nos termos previstos na Lei sobre direitos autorais (Lei 9610/98), no art. 184 do Código Penal e no art. 927 do Código Civil; 2. Autoriza e incentiva os autores a assinarem contratos com repositórios institucionais, com fins exclusivos de divulgação da obra, desde que com o devido reconhecimento de autoria e edição e sem qualquer finalidade comercial; 3. Todos os e-book são *open access*, *desta forma* não os comercializa em seu site, sites parceiros, plataformas de *e-commerce*, ou qualquer outro meio virtual ou físico, portanto, está isenta de repasses de direitos autorais aos autores; 4. Todos os membros do conselho editorial são doutores e vinculados a instituições de ensino superior públicas, conforme recomendação da CAPES para obtenção do Qualis livro; 5. Não cede, comercializa ou autoriza a utilização dos nomes e e-mails dos autores, bem como nenhum outro dado dos mesmos, para qualquer finalidade que não o escopo da divulgação desta obra.

À minha família e amigos, por todo incentivo e afeto!
Aos encantados e às forças que me protegem e guiam! Okê Arô!
Adupé!

Ao Grupo Pinote que tanto contribui(u) com a expressão da cultura popular em Serrolândia/BA, nas formas mais genuínas de musicalidade e poeticidade do samba de roda e reisado.

“[...] (é preciso) estudar o popular ou o folclórico não como ‘residual’, mas como manifestação cotidiana, prática coesa e imbricada à vida das comunidades em geral colocadas à margem da sociedade, [...]. Interessa estudar a cultura popular não como algo exótico, produto de exportação ou atração turística, mas como um estrato da cultura brasileira em suas relações com os outros estratos mais sujeitos à rapidez das transformações das sociedades modernas e à velocidade contemporânea”.

(Edil Silva Costa, 2016).

SUMÁRIO

PREFÁCIO.....	12
CADÊNCIAS INTRODUTÓRIAS	13
CAPÍTULO 1: O SAMBA DE RODA NA PERSPECTIVA DAS CULTURAS POPULARES E DA POESIA ORAL.....	17
PERCURSOS E INCURSÕES NO ESTUDO DO SAMBA DE RODA SERROLANDENSE.....	19
“ABRE A RODA QUE EU QUERO SAMBAR”: IMPLICAÇÕES COM GRUPO PINOTE.....	20
NOS FIOS TEÓRICOS DA POESIA ORAL: (RE)VISITANDO CONCEITOS.....	22
Poesia Oral e Culturas Populares: Discussões Emergentes nos Estudos Culturais	24
A Letra e o Poder Vocal: Espaços da Movência Poética	28
O Lugar da Performance na Poesia Oral	31
CAPÍTULO 2: O SAMBA DE RODA DO GRUPO PINOTE: HORIZONTES DO PROVÁVEL.....	33
NAS TRILHAS DO SERROTE: UM POUCO SOBRE SERROLÂNDIA/BA.....	34
PINOTES METODOLÓGICOS NA RODA DE SAMBA: A ETNOMETODOLOGIA EM AÇÃO	39
ENTRE PINOTES E FOLIAS: OS SAMBADORES DO GRUPO PINOTE.....	45
A MANIFESTAÇÃO MUSICAL E PERFORMÁTICA DO SAMBA DE RODA DO GRUPO PINOTE: CARACTERÍSTICAS E PARTICULARIDADES	53
Chula e Batuque: Cadências Rítmicas e Performáticas	58
O Samba no Reisado: um Grupo de Samba de Roda que Também Canta Reis	62
CAPÍTULO 3: A POESIA ORAL DO SAMBA DE RODA DO GRUPO PINOTE NAS CANTIGAS DE BATUQUE	68
DAS BOCAS QUE CANTAM POESIA: A LINGUAGEM POÉTICA DO SAMBA DE RODA DO GRUPO PINOTE	68
O BATUQUE EM CENA: POÉTICA E PERFORMANCE	71

Entre letras e sons: estéticas e sentidos nas cantigas de batuque.....	72
O corpo que fala e elabora performances: corporeidades e gestualidades nas pisadas do batuque	84
BATUCADAS (IN)CONCLUSAS	89
REFERÊNCIAS	92
ANEXOS.....	95
Anexo 01 – Transcrição da cantiga “Reis de Porta”	95
Anexo 02 – Transcrição de algumas das cantigas de batuque do Grupo Pinote...	96
SOBRE O AUTOR	99

PREFÁCIO

A obra com a qual me deparo tem ares de cometa.

Inicialmente apresentada como texto do Trabalho de Conclusão de Curso da graduação em Letras, nos revela um jovem pesquisador que, na medida em que dá seus primeiros passos no caminho da pesquisa acadêmica, já anuncia seus próximos e bem-sucedidos saltos, tendo em vista o rigor, a seriedade e o comprometimento com os quais conduz seu caminhar.

Tendo o privilégio de presenciar como se deram, lado a lado, o crescimento da obra e de seu criador, é com imensa alegria que vejo o surgimento de mais um trabalho necessário e relevante para os estudos acerca das poéticas orais. Ao escolher o Grupo Pinote como interlocutor para a pesquisa e o município de Serrolândia como *locus*, lança luz sobre as práticas culturais do território de identidade denominado Piemonte da Diamantina e traz consigo a possibilidade de visibilidade para uma região que costuma fugir ao escopo dos que se detêm a estudar o território baiano, alargando nosso olhar para além das fronteiras que circundam o recôncavo.

É nesse sentido, sobretudo, que a obra se destaca. Não bastassem tais elementos, o autor apresenta um estudo sensível sobre o samba de roda, evidenciando como as filiações e os afastamentos contribuem para o desabrochar de outros modos de fazer e outros modos de vida que revelam minúcias identitárias que podem não ser notadas por olhos e ouvidos mais desavisados.

É assim que somos guiados, seguindo a cadência do samba do grupo Pinote e da escrita de Luciano, vislumbrando como os corpos e as vozes dos brincantes se mostram em performance, explodindo em cores e ritmos que nos envolvem desde a cabeça, passando pelo coração e enfim alcançando os pés, que se recusam a ouvir e se manter imóveis.

Tal cometa, surge, marca e se vai deixando, com sua cauda, um rastro de luz e cor que anuncia novos ventos. Como costuma não se repetir, que tenhamos a delicadeza e a atenção necessárias para apreciar o que esta obra nos oferece.

Abram a roda que eu quero é sambar!

Andréa Betânia da Silva

*(Doutora em Cultura e Sociedade pela UFBA em
cotutela com a Université Paris Nanterre, Professora
da Universidade do Estado da Bahia – Campus I).*

CADÊNCIAS INTRODUTÓRIAS

A roda de samba traz consigo simbologias e cadências que remontam a ontologia dos seres que dela participam. Um espaço democrático e simbólico de expressão das corporeidades e musicalidades embaladas pela recíproca de corpos que compartilham a sua essência e o direito de manifestar-se livremente. É na roda de samba que percebemos a ancestralidade e a memória comunitária, onde cantos e pisadas descortinam um imaginário que transita pelo passado, mas que também se mostra atual e reivindica uma constante presença.

Como expressão genuína da cultura popular da Bahia, a manifestação musical, coreográfica e poética do samba de roda surgiu no Recôncavo Baiano¹, em meados do século XIX, com os negros escravizados, conforme o *Dossiê do samba de roda do Recôncavo Baiano* (BRASIL, 2006). Na sua expressão artística é perceptível a performance tecida pelos sambadores e sambadeiras, envoltos na musicalidade e poeticidade, cadenciadas pelo corpo e pela voz. Cada movimento do corpo e vibrações da voz são movidos por uma poética, que, cantada, tocada e dramatizada, revelam a dinâmica da cultura de um determinado povo.

Tendo em vista esses aspectos artísticos, culturais e identitários, que reivindicam a existência e as experiências de uma determinada comunidade cultural, o samba de roda foi reconhecido no ano de 2004 como patrimônio cultural imaterial brasileiro pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), ainda na gestão do então Ministro da Cultura, Gilberto Gil. No ano de 2005, o samba de roda se tornou patrimônio oral e imaterial da humanidade pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO).

Como já dito, o samba de roda tem a sua origem na região do Recôncavo. Entretanto, a sua manifestação está presente em todo o Estado da Bahia e se expressa das mais distintas formas, influenciadas pelos diversos contextos socioculturais nos quais estão inseridos os seus praticantes. A sua performance é marcada por questões estritamente atreladas ao seu cotidiano, bem como às suas vivências, sejam elas individuais ou situadas no seio da coletividade, isto é, da comunidade a qual eles fazem parte.

No que concerne à expressão do samba de roda no território do Piemonte da Diamantina (âmago do samba do Grupo Pinote), cabe-nos destacar os aspectos pautados numa ruralidade performática e na multirracialidade, alguns dos aspectos que o diferenciam categoricamente do samba no Recôncavo. Ainda neste ensejo, problematizamos a centralização discursiva em torno do samba de roda como algo único e

1 Região que "contorna a baía de Todos os Santos, formada por mangues, baixas e tabuleiros. [...] o Recôncavo está dividido em duas regiões distintas, uma compreendendo a Região Metropolitana de Salvador e a outra chamada Recôncavo Sul, incluindo, além dos municípios tradicionalmente identificados como do Recôncavo, aqueles outros que constituem o vale do Jiquiriçá. Reúne 33 municípios, totalizando 10.015 km², 1,7% da superfície da Bahia. Suas coordenadas geográficas se estendem de 12E 23' a 13E 24' lat. S e de 38E 38' a 40E 10' long. W." (BRASIL, 2006, p. 17).

exclusivo do Recôncavo da Bahia, legitimado pelas pesquisas acadêmicas e taxionômicas. A discursividade comumente utilizada sobre o samba de roda aponta para uma constatação dele como exclusivamente consolidador de uma *baianidade* convencionada a um território específico.

Acerca da *baianidade* e suas fronteiras na configuração identitária, a vislumbramos segundo a perspectiva de Milton Moura (2001), também discutida por Cláudia Pereira Vasconcelos (2007), esta que problematiza o jogo referencial identitário da Bahia, o qual perpassa pelos saberes e fazeres dos baianos, refletindo os modos de construção e percepção de pertencimento à Bahia. “Bahia esta que, para os não-baianos e para muitos habitantes do interior do estado, compreende apenas a cidade de Salvador e o Recôncavo, não coincidindo, portanto, com os limites geopolíticos do estado da Bahia. (VASCONCELOS, 2007, p. 21). Nessa perspectiva, não basta conceber o samba de roda sob as vias de um único território, visto que a *baianidade* deve ser abarcada para além do litoral, de modo a englobar também as identidades do sertão. Uma visão do samba sob um recorte territorial em específico acaba por cercear a diversidade multirracial (negra, indígena, branca e mestiça) e pluriperfomática que permeia o samba de roda no sertão baiano e nas demais regiões (EXDELL, 2017).

Nesse sentido, a expressão do samba de roda do Grupo Pinote – coletivo aqui estudado – está também marcada por essas particularidades inerentes ao lugar onde vivem os sambadores e as experiências que compartilham. Mais próxima das práticas culturais do sertão baiano, o samba de roda do grupo estudado se difere da expressão do Recôncavo em diversos sentidos (estéticos, sonoros, performáticos, religiosos, dentre outros), como assinalam os próprios sambadores do Grupo Pinote e que veremos nos capítulos posteriores.

É importante apontarmos algumas questões sobre o Grupo Pinote e sua formação, entendendo que este é um coletivo de senhores (homens já idosos), composto atualmente por 7 (sete) sambadores², que disseminam a arte popular do samba de roda e do reisado na cidade de Serrolândia/BA³, assim como em vários lugares da região. Como grupo, data-se o surgimento desse coletivo desde o ano de 2008, época em que recebeu um prêmio de reconhecimento como manifestação da cultura popular – através de edital cultural do Ministério da Cultura. Entretanto, segundo o líder do Grupo Pinote, Mestre Nico (como é popularmente conhecido), as práticas e experiências individuais e coletivas desses senhores/mestres com o samba de roda antecedem muito a esse período, estando eles imersos nas rodas de samba há mais de 50 anos.

Mesmo recente como coletivo (oficializado), o Grupo Pinote possui uma história

2 Cabe-nos apontar que eram 10 (dez) sambadores oficialmente no grupo, sendo que dois deles, Zé de Inácio (*in memoriam*) e Dijalma (*in memoriam*), faleceram respectivamente no ano de 2020 e 2022; o outro seu Generino, que teve que sair por questões de saúde.

3 Cidade do Estado da Bahia, localizada na região do Piemonte da Diamantina e situada a aproximadamente 319,9km da capital baiana – Salvador (ROSÁRIO, 2014). A localização em coordenadas é: 11°24' de latitude sul e 40°18' de longitude oeste de Greenwich, sobre a altitude de 482m em relação ao nível do mar (SEBRAE/BA, 1999).

simbólica com o município de Serrolândia, visto as suas contribuições com o fortalecimento da cultura local e das relações de pertencimento da/na referida cidade. As dinâmicas sonoras e os movimentos corpóreos do samba de roda do Grupo Pinote, com vistas no batuque, chula e reisado, movidos por letras e uma sonoridade simbólica, evidenciam a existência de um coletivo que constitui tão fortemente as marcas da sua existência, assim como do povo serrolandense.

Portanto, levando em conta o histórico do grupo, a expressão do samba de roda na cidade de Serrolândia, bem como a tessitura poética e performática da chula, reisado e, mais enfaticamente, o batuque, esta pesquisa objetiva compreender como é configurada a poesia oral do samba de roda do Grupo Pinote, de Serrolândia/BA, considerando a relação dos sambadores com essa manifestação cultural, bem como os aspectos formais, temáticos e performáticos dessa poética.

Este estudo poético se dá por meio da construção e apreciação dos relatos dos sambadores, feitos por meio de questionários e do Grupo de Discussão – considerando os pressupostos teórico-metodológicos da *Etnometodologia* e analíticos da *Análise de Conteúdo*, em que nos empenhamos em descrever a poesia e performance do samba de roda como um todo no Grupo Pinote, composto pelas modalidades de chula, batuque e reisado (este último em datas específicas). Através da catalogação e análise de algumas das cantigas de batuque do Grupo Pinote, intentamos ilustrar alguns aspectos formais e temáticos imbricados nelas, mas ressaltamos ainda a necessidade de um estudo mais aprofundado sobre as questões formais e temáticas das cantigas de chula e do reisado.

Diante desses procedimentos, buscamos compreender as tessituras da poética do corpo e da voz no samba de roda do Grupo Pinote. É válido ressaltar que não temos o intuito de engessar essa expressão artística e cultural, por meio de uma “fórmula descritiva”, mas descrever e compreender a manifestação dessa arte poética e performática movente no sertão da Bahia, levando em conta a necessidade de transitar por produções e circulações outras das literaturas contra-hegemônicas.

Logo, o presente livro, fruto de uma afetuosa pesquisa monográfica de graduação em Letras, Língua Portuguesa e Literaturas, pela Universidade do Estado da Bahia – DCH – Campus IV – Jacobina, revisada e revisitada, está organizado em três capítulos, os quais inscrevem os pressupostos da pesquisa, metodologias, abordagens teóricas e análises, em função da compreensão da poética do samba de roda do Grupo Pinote e de sua inscrição no escopo estético, poético e epistemológico da literatura e da cultura.

No primeiro capítulo, trazemos o desenho da pesquisa, seus objetivos e a discussão teórica que sustenta o estudo proposto. No segundo capítulo, tencionamos o lócus e sujeitos que atravessam a pesquisa, o percurso metodológico percorrido e a manifestação performática do samba de roda do Grupo Pinote, com vistas à chula, batuque e reisado. Por fim, no terceiro capítulo, trazemos algumas questões sobre a linguagem poética do samba do grupo, direcionando-nos à análise formal, temática e performática das cantigas de batuque.

As principais teorias e discussões que sustentam a pesquisa permeiam o campo da *poesia oral*, com as contribuições de Zumthor (1993, 2010, 2014), Silva (2014) e Fernandes (2007); sobre a poesia oral do samba de roda e a ancestralidade na poesia oral contamos com Araújo (2015) e Santana (2014); sobre o samba de roda, com vistas à sua expressão, origem e diáspora, utilizamos o *Dossiê do samba de roda do Recôncavo Baiano* (BRASIL, 2006) e Döring (2016); e, acerca do samba de roda no sertão baiano, Exdell (2017), tendo em vista a chula, batuque e reisado.

Às discussões que adentram o campo das culturas populares, nos amparamos nos estudos de Burke (1989), Costa (2016), Hall (2003) e Santos (1994). Sobre os Estudos Culturais e, respectivamente, suas inscrições na literatura, utilizamos Mattelart e Neveu (2004) e Culler (1999). No tocante às acepções teóricas, metodológicas e filosóficas da Etnometodologia, o aporte teórico contou com as contribuições de Haguette (2010) e Watson e Gestaldo (2015). À Análise de Conteúdo, nos pautamos em Franco (2008). As impressões acerca dos procedimentos de análise na poesia oral, discutimos sob a ótica de Santos (2018).

Os tensionamentos oriundos dos resultados de pesquisa desembocam na dinâmica e a instantaneidade da poesia oral do samba de roda do Grupo Pinote, no sertão baiano, permeada pela multiracialidade e pela diversidade performática da expressão do samba. O samba de roda do referido grupo atravessa a expressão dual da chula e batuque – sendo que ainda manifestam ocasionalmente o reisado –, ambos movidos pela ontologia de vozes e corpos que performam a expressão e existência dos sambadores. A análise das cantigas de batuque aponta a movência da poesia oral, marcada por formas e temas que confluem em trânsitos poéticos e identitários.

O SAMBA DE RODA NA PERSPECTIVA DAS CULTURAS POPULARES E DA POESIA ORAL

“Quando se entra ‘de corpo e alma’ nas narrativas e práticas da tradição oral, consegue-se vivenciar e sentir a memória do campo ancestral das culturas populares, mediante sensações e percepções que fazem compreender os ‘fios da memória’: informações codificadas nos sons, gestos, toques, poesias e movimentos são acessadas, que remontam a algo passado, renovam-se justamente a cada instante por intermédio do corpo e das sensações de cada participante”.

(Katharina Döring, 2016).

A epígrafe acima ilustra a ancestralidade reverberada nas práticas culturais das tradições orais. O samba de roda, como tal, cadenciado pela musicalidade, corporeidade e poeticidade, não se desvincula desse aspecto oral e ancestral. Cada toque, ritmos, gestos e poesias expressas na roda de samba configuram uma poética que desvela a memória e a identidade cultural de um determinado povo.

Como manifestação marcante da cultura popular, em especial no Estado da Bahia, o samba de roda carrega consigo as marcas do povo negro que – mesmo sujeito ao sistema perverso da escravidão do século XIX – encontra na arte popular uma maneira de dissolver as dores causadas pelos trabalhos forçados em condições desumanas e de encontrar-se como sujeitos produtores de sentido e de existência. As cantigas de samba, batuques e chulas, lançadas na roda de samba por um corpo em constante performatividade trazem à tona as vivências e experiências (similares ou distintas) de sujeitos que integram uma dada comunidade.

Katharina Döring (2016) destaca um aspecto muito importante, sendo que, apesar de ter sua origem no Recôncavo e de estar presente em todo o estado da Bahia, o samba de roda não é expresso nas outras regiões baianas do mesmo modo que em seu berço de nascimento; ele apresenta inúmeras variações de ritmo, canto, coreografia e rituais performáticos. Dessa maneira, é muito difícil definir o samba de roda como um ritmo único, pois é mais provável que o samba de roda seja concebido como uma multiplicidade de expressões, posto que o entendimento de que “o samba de roda é um ‘pequeno laboratório musical’, talvez seja a expressão que melhor caracteriza a musicalidade do samba de roda porque não se enquadra facilmente em estruturas e formas musicais definidas (DÖRING, 2016, p. 71).

Percebe-se na fala da autora a não definição do que vem a ser o samba de roda, uma vez que ele, como fator cultural, está sempre em movimento e assim modifica-se de acordo com os hábitos sociais e culturais dos seus praticantes, bem como da sua região. Desse modo, compreende-se a diversidade de manifestação do samba e que origina

inúmeras outras manifestações dentro desse “guarda-chuva”: samba de roda, a saber: do folgado, reisado, batuque, chula, samba de viola, dentre outros (DORING, 2016; XAVIER, 2018). Segundo Katharina Döring (2016, p. 69):

O samba de roda ocorre em quase toda a Bahia, com inúmeras variações estéticas quanto a denominação, inserção ritual, coreografia, ritmos, instrumentos e cantos que por sua vez estão relacionados aos aspectos geoculturais, ou seja, às dimensões ecológicas, geográficas, históricas, religiosas e socioeconômicas nas diferentes regiões.

Reconhecendo essa diversidade do samba de roda na Bahia, o *Dossiê do Samba de Roda do Recôncavo Baiano* (BRASIL, 2006, p. 19), produzido pelo IPHAN, mostra que “a singularidade do samba de roda para seus praticantes tem relação com a maneira como este permeia as mais diversas expressões do rico patrimônio imaterial da Bahia”. A pluralidade do samba é então expressa e constituída pelas subjetividades dos sambadores na construção de uma performance que é coletiva.

Assinalar a origem do samba, como fazemos aqui, não isenta nossa preocupação com a discursividade que entorna o samba de roda no Recôncavo e que acaba marginalizando as expressões do samba no semiárido baiano. Em seu estudo sobre o samba de roda no Piemonte da Diamantina, Charles Exdell (2017, p. 15) afirma que:

A veneração do samba do Recôncavo teve o efeito de reforçar uma visão periférica do samba presente nas regiões do agreste e Sertão da Bahia, impedindo uma compreensão mais aprofundada das suas raízes na cultura rural por todo o estado e ofuscando sua complexidade racial.

Diante disso, abordamos a origem do samba de roda como uma maneira coerente de discorrer o processo originário e diaspórico dessa manifestação cultural. Todavia, distanciamos-nos de qualquer discursividade que hierarquize ou mesmo centralize a expressão do samba numa única região, ou mesmo que anule toda a diversidade performática e sociocultural inerente. O samba de roda do Grupo Pinote, por exemplo, é marcado por uma ruralidade e urbanidade típicas do sertão e do povo sertanejo, movido também por uma memória coletiva de vivências específicas. Vale também ressaltar as diferenças nas poéticas, sejam nos aspectos vocais, rítmicos ou mesmo corporais.

Nessa perspectiva da memória e da expressão sonora e corporal, a poesia oral é conceituada como expressão do corpo e da voz, na fundação de uma totalidade poética. Nos capítulos posteriores, adentraremos mais nessa discussão, mas cabe já adiantar o caráter vocal e performático que constitui o espaço teórico, estético e epistemológico da poesia oral, para se pensar num modo de produção de poesia que não se pauta exclusivamente na escrita, mas que também não se desvincula totalmente dela, uma vez que ambas (escritura e oralidade) se complementam (ZUMTHOR, 1993).

Para Paul Zumthor (2010, p. 181), “a poesia oral constitui, para um grupo cultural, um campo de experimentação de si, tornando possível o controle do mundo”. É principalmente neste sentido que concebemos a poesia oral nesse trabalho, como uma manifestação

cultural dos sujeitos, protagonistas da/na sua produção poética, de modo a se sentirem representados nela, bem como representar o mundo que os circunda.

Assim, situamos o samba de roda nas trilhas da poesia oral, na medida em que, bem como esta, ele (o samba) também é marcado pelas expressões vocais e performáticas que constituem a obra poética, como bem nos atesta Zumthor (2010). A poesia oral não se limita a questões exclusivamente estéticas, ela também emerge a transcendência do sujeito no seu ato criativo e cosmogônico; daí a relevância de associarmos o samba de roda a essa teoria, posto que, do mesmo modo que o samba de roda “a poesia oral cumpre assim uma função mais lúdica que estética: ela garante essa partida no concerto vital, na liturgia cósmica. Ao mesmo tempo, é enigma, ensinamento, divertimento e luta” (ZUMTHOR, 2010, p. 300). Isto é, tanto na poesia oral quanto no samba de roda, a insurgência do(s) sujeito(s) articuladores da poética e performatividade desvela a sua força vital e de existência.

PERCURSOS E INCURSÕES NO ESTUDO DO SAMBA DE RODA SERROLANDENSE

Como já destacado anteriormente, o samba de roda é envolto numa diversidade muito marcada pelos aspectos geográficos, sociais e culturais dos sambadores. Em Serrolândia, tal diversidade é percebida, quando se observa a expressão do samba de roda do Grupo Pinote, assim como seu processo de produção de sentidos, à guisa das questões locais e das práticas culturais desses sambadores no âmbito artístico por eles construído.

Essas produções de sentidos e de existência dos sujeitos praticantes do samba de roda são circunscritas em suas cadências do corpo e poéticas da voz. Corpos que se inspiram nas questões locais e nas suas vivências do cotidiano para se significarem. Nerivaldo Alves Araújo (2015, p. 24) afirma que “a poesia do samba de roda também traz, em si, a história de seu povo, a representação em seus versos, aliados às práticas performáticas de suas tradições, costumes e atividades cotidianas”.

Entendendo essas relações e acepções, tecemos o seguinte questionamento: como é configurada a poesia oral do samba de roda do Grupo Pinote, de Serrolândia/BA, considerando a relação dos sambadores com essa manifestação cultural, bem como os aspectos formais, temáticos e performáticos dessa poética? Para tanto, traçamos um objetivo geral que se ocupa em compreender a configuração da poesia oral do samba de roda na cidade de Serrolândia/BA, tendo como aspecto primordial as implicações dos sambadores com a poética por eles expressa e significada, bem como as questões estéticas e performáticas da poesia oral por eles executadas.

Para responder à questão proposta, delineamos alguns objetivos específicos que ampliam a construção deste trabalho, a saber: i) traçar um perfil do Grupo Pinote, com o intuito de compreender a relação dos sambadores com o samba de roda, destacando as suas características, assim como sua relevância artística e cultural em Serrolândia/BA; ii) descrever a performance do samba de roda do Grupo Pinote, analisando-a sob a ótica dos

sambadores, tendo em vista a diversidade dessa expressão artística e cultural no Estado da Bahia; e iii) coletar algumas das cantigas de batuque do Grupo Pinote, tendo como critério de seleção as mais popularizadas pelo grupo, de modo a analisá-las a partir dos conceitos e abordagens pautadas na poesia oral.

A questão central – que desemboca no nosso objetivo geral de estudo –, aliada aos objetivos específicos, permite-nos não só perceber as questões particulares da poética oral do samba de roda do Grupo Pinote, como também tecer uma abordagem geral de como a poesia popular é construída e significada. Ao refletir e pesquisar sobre essas produções de sentido, a partir das experiências e vivências dos sambadores, deparamo-nos com uma infinidade de conceitos e acepções que permitem desenvolver um estudo consistente e significativo, no que se refere ao entendimento de tais questões.

De início, ressaltamos que o conceito da poesia oral é muito significativo neste horizonte que vem sendo aqui tecido, uma vez que o compreendemos como poéticas que emanam da voz e estão atreladas a uma performance, acepção assegurada por Paul Zumthor nos seus muitos estudos sobre as poéticas da oralidade. O autor discorre sobre o conceito de *poesia*, na medida em que tenciona e expande o conceito de *literatura*, ao apontar para o visual também como constitutivo da obra poética (ZUMTHOR, 1993). Nesse sentido, Zumthor insere a noção de *performance* para pensarmos como a articulação do corpo e da voz configura uma *obra poética*, que até então era desconsiderada por críticos literários tradicionalistas.

No tocante a essa questão, percebemos então um processo de marginalização da poesia oral nos e pelos estudos literários canônicos/elitistas. As produções literárias/poéticas das “camadas populares” foram por tempos lançadas à margem, e ainda se encontram hoje, mesmo com as crescentes pesquisas e problematizações no âmbito acadêmico. O fato é que não devemos deixar de questionar esses lugares preestabelecidos, bem como desestabilizar essas relações de poder convencionadas à e na literatura, pois o estudo das poéticas da oralidade proposto por Paul Zumthor sempre esteve no âmago das culturas populares, dos sujeitos que criam diversas formas de se constituírem em atos de representação e autoafirmação. Tais quais as implicações percebidas e disseminadas por Zumthor, nossa pesquisa coaduna com a sua perspectiva, de modo a conhecer e compreender então a poeticidade sonora e performática do samba de roda.

“ABRE A RODA QUE EU QUERO SAMBAR”: IMPLICAÇÕES COM GRUPO PINOTE

Como já discutido anteriormente, os diversos aspectos sobre o Grupo Pinote tecem a iminente justificativa deste estudo. Dentre as muitas motivações, algumas delas se situam num campo afetivo do pesquisador com os sujeitos pesquisados. A minha aproximação com o Grupo Pinote, isto é, o fato de eu ser seu conterrâneo e ter acompanhado muitas de suas

apresentações na cidade e região não é suficiente para descrever a amplitude da minha relação com esta pesquisa, com esses sujeitos. Os fios que tecem o samba do Grupo Pinote, também me tecem como sendo artista popular e sujeito pertencente à comunidade de Serrolândia/BA, me sentindo representado nas poéticas temáticas e performáticas do grupo. Tecem-me ainda como pesquisador, que observa as lacunas deixadas pela universidade, que ainda precisa percorrer um longo caminho para abarcar os saberes e fazeres das culturas populares.

No 3º capítulo deste trabalho, adensaremos mais a análise das cantigas de batuque, não obstante, a cantiga de batuque abaixo (**Cantiga 17**), do Grupo Pinote, tensiona e reverbera as vias de pertencimento do pesquisador para com o grupo pesquisado, e, mais além, de ambos para com sua cidade natal, Serrolândia, num movimento convidativo a sambar na praça da cidade:

“Na Praça do Arraiá tem, tem!
Tem dois homens me esperando
Tá, tá me esperando pra sambar”.

A poética oral cantada e corporificada pelo Grupo Pinote revela muito mais que uma simples aproximação dos sambadores com o pesquisador, mas também uma desvelar da minha existência como serrolandense, sertanejo e eterno apreciador da arte, da poesia, da cultura popular. No que diz respeito à recepção da poesia oral, Zumthor (2010, p. 260) nos lembra que “para o ouvinte, a voz desse *personagem* que se dirige a ele não pertence realmente à boca da qual ela emana: ela provém, por uma parte, de alguém. Em suas harmonias ressoa, mesmo muito fragilmente, o eco de alhures”.

Nesse contexto, meu lugar como expectador/ouvinte das poesias orais do samba de roda do Grupo Pinote me embala nessa cadência poética, a qual tanto me orgulho em poder contribuir como pesquisador, no que se refere ao registro e disseminação (acadêmica e afetiva) dessa arte popular de Serrolândia. O fato do ineditismo deste estudo sobre coletivo pesquisado motiva-me ainda mais a compreender como toda a poética tecida por esses sambadores é articulada e significada.

Portanto, tendo em vista às inúmeras manifestações da cultura popular e a relação dos seus praticantes com elas, torna-se necessário compreender como se dá tal afinidade e quais os efeitos de sentidos estão postos nesses movimentos culturais, sejam eles individuais ou coletivos. Nesse prisma, como arte popular e por possuir diversos aspectos marcantes e simbólicos – artísticos, sociais, culturais e identitários – o samba de roda instigou (e ainda instiga) inúmeros pesquisadores a ingressarem nesse campo de estudo, de maneira a compreender como essas expressões artístico-culturais se realizam e como os sambadores criam sentido sobre elas. É o meu caso com o Grupo Pinote.

É observado ainda que o já referido grupo possui grande relevância na cultura local

de Serrolândia/BA, não somente pelo ritmo musical produzido, mas pela maneira com que o grupo se expressa por meio do corpo e da voz dos sambadores. Como já afirmado, o fato de não haver pesquisas acadêmicas envolvendo esse coletivo nos levou a pesquisá-lo, de modo a compreender como é configurada a poesia oral do samba de roda cantada por esse coletivo, na referida cidade, assim como a performance executada pelos sambadores, posto que há uma diversidade de manifestações do samba de roda em todo o Estado da Bahia, como bem aponta o *Dossiê* (BRASIL, 2006) e Döring (2016).

A pesquisa aqui posposta sobre a poesia oral cantada e performatizada pelos sambadores do Grupo Pinote faz-se muito necessária na área de Letras, uma vez que permeia o estudo da literatura/poesia popular, essa que se encontra à margem do cânone e das pesquisas acadêmicas, instituídas pelas relações sociais e culturais de poder.

Como já assinalamos, os estudos literários ainda hoje se centram em um cânone que contempla somente uma pequena parcela social, sendo aquela que faz parte dos grandes círculos econômicos, de privilégios, e, portanto, de poder. Portanto, descentralizar os estudos literários para emergir neles poéticas e literaturas então negligenciadas pelo sistema elitista é um ato de resistência necessário no campo acadêmico das Letras, da Literatura.

Nesse movimento de descentramento nos estudos literários, a escolha da teoria da *poesia oral*, pautada em especial nos estudos de Paul Zumthor (1993; 2010; 2014), para compreender a poética do samba de roda do Grupo Pinote, é relevante, na medida em que analisamos e percebemos essa manifestação artística e cultural através de um o jogo poético tanto vocal, tendo em vista cantigas de batuque do referido grupo por nós analisadas, quanto corporal, postas as gestualidades e teatralidade instituídas na *performance*. Desse modo, acentuamos a compreensão da sonoridade e da poética articuladas entre corpos e vozes no samba de roda do Grupo Pinote. Para tanto, adentraremos nas trilhas teóricas da poesia oral, no item a seguir.

NOS FIOS TEÓRICOS DA POESIA ORAL: (RE)VISITANDO CONCEITOS

Apreender o conceito de poesia oral implica desvinculá-lo das acepções e metodologias de análise da literatura canônica/tradicional, uma vez que a poesia oral tenciona uma abordagem em que o poético é construído para além do verbal, mas elaborado e reelaborado nas percepções sonoras, corporais, visuais e circunstanciais, instituindo assim a *performance*, a qual ponderaremos mais enfaticamente nas seções seguintes.

Mesmo diante das muitas acepções e caracterizações – tal qual a conceituação de literatura –, é importante assinalar a poesia oral não tem um conceito preciso, tendo em vista as diversas abordagens e tensionamentos sobre ela. Embora tenha-se perspectivas e definições muito próximas, a poesia oral não é exatamente delimitada, considerando o amplo meio conceitual e epistemológico, no qual a ela se encontra inserida e constituída (FERNANDES, 2007).

Como revela Zumthor (1993), o estudo da poesia oral é cruzado por um amplo meio epistemológico, no qual a poética – articulada com a filologia, etnologia, a iconografia, a história da música e do teatro, dentre outras áreas pertinentes – corrobora a apreensão e percepção da poesia, em que a sonoridade, a corporeidade e o discurso poético inter cruzam-se na condução de uma sensibilidade diferenciada da poesia. Dessa maneira, devemos ponderar uma metodologia de análise desse fazer poético oral diferenciada da poesia escrita, no sentido de abarcar essas percepções corporais e sonoras (portanto, performáticas) ignoradas pela Teoria Literária tradicionalista.

Ao falar que a poesia oral necessita de metodologias de estudo diferentes da poesia dos estudos canônicos, nos pautamos na afirmação de que ela é situada num âmbito *hic et nunc*, isto é, a poesia oral acontece numa circunstância performática estabelecida no momento, no *aqui e agora*. Nessa perspectiva, Frederico Fernandes (2007, p. 36) aponta que a:

Poesia oral, em estado latente, isto é, próxima a se manifestar, compreende transformações e associações, ordenamento e caos, corpo e voz, continuidade e inacabamento. Por isso, enquanto texto oral (e fonte para a pesquisa), a poesia oral diz respeito ao que “se faz”, e não ao que “foi feito”.

Assim sendo, o estudo da poesia oral é considerado sob a mesma ótica circunstancial a qual a própria é condicionada. Como o próprio autor destaca, não estudamos o que “foi feito”, mas o que “se faz”, o processo de construção de sentidos do fazer poético num dado momento performático. Ao contrário da poesia escrita, já registrada e fixada verbalmente, a poesia oral apresenta um aspecto *movente* que institui nela um ato constante de (re)criar e (re)significar, sujeito às *condições de produção*. Essas condições de produção situam-se na própria *performance*, esta que “aparece como uma ação oral-auditiva complexa, pela qual uma mensagem poética é simultaneamente transmitida e percebida aqui e agora. Locutor, destinatário(s), circunstâncias acham-se fisicamente confrontados, indiscutíveis” (ZUMTHOR, 1993, p. 222).

É possível percebermos a complexa rede teórico-metodológica em que o estudo poesia oral é situado. Os sujeitos envolvidos na construção dos sentidos da poética da oralidade (intérprete e destinatário/receptor) são responsáveis por uma performance que configura a própria *obra poética*. Segundo Zumthor (1993, p. 220), a obra poética é aquilo que “é poeticamente comunicado, aqui e agora – texto, sonoridades, ritmos, elementos visuais; o termo compreende à totalidade dos fatores da performance”. Nessa perspectiva, tomemos aqui “obra poética” como a totalidade da performance, ou seja, o resultado da articulação entre corpo, voz, discurso e elementos circunstanciais.

Diante desses apontamentos, fica evidente que a poesia oral é pensada numa interrelação entre corpo e voz, emergindo assim a performance, em que o intérprete desvela o uma poética que é sensorial e ao mesmo tempo reveladora de uma memória coletiva, a qual ele próprio comunga.

Adensaremos, no subcapítulo a seguir, a poesia oral e suas relações com as culturas populares, bem como o seu percurso nos Estudos Culturais, de modo a refletir os embates enfrentados nas relações de poder com as culturas privilegiadas socialmente.

Poesia Oral e Culturas Populares: Discussões Emergentes nos Estudos Culturais

Pensar a literatura – e enfaticamente a chamada literatura popular/oral – como produção cultural nos remete à reflexão sobre o próprio termo *cultura*, esse que já foi (e ainda é) atravessado por múltiplas definições e concepções, as quais muitas delas engessam-na, e outras coadunam com a dinamicidade e maleabilidade intrínseca às práticas culturais. Sob essa perspectiva, definir precisamente *cultura* é uma tarefa árdua e praticamente impossível, se levarmos em conta o processo movente no qual ela se constrói e reconstrói, visto cada tempo, espaço, sujeitos, sentidos e símbolos imbricados na sua sociedade/comunidade produtora.

José Luiz dos Santos, em *O que é cultura* (1994), apresenta duas concepções para conceituá-la, uma que a debate sob uma ótica mais geral e a outra específica aos modos de produção. Para o autor:

A primeira dessas concepções preocupa-se com todos os aspectos de uma realidade social. Assim, cultura diz respeito a tudo aquilo que caracteriza a existência social de um povo ou nação, ou então de grupos no interior de uma sociedade. (A segunda é que) [...] quando falamos em cultura estamos nos referindo mais especificamente ao conhecimento, às ideias e crenças, assim como às maneiras como eles existem na vida social. (SANTOS, 1994, p. 24-25).

Embora Santos (1994) introduza essas duas acepções, é perceptível que a segunda está intimamente inserida na primeira, já que essa considera a totalidade existencial de uma sociedade. O que não podemos perder de vista em nenhuma delas é que, mesmo sendo uma construção/representação da existência de uma realidade social ou maneiras específicas de existir-se no mundo, a *cultura* se estabelece nos fios da movência dos sujeitos e da sociedade, está em constante movimento e passível aos processos de recriação dessas existências.

Um outro aspecto importante de assinalarmos sobre a *cultura* diz respeito às relações de poder que a entornam, de modo a legitimar as culturas socialmente aceitas, sendo as culturas clássicas e elitizadas, ao passo que as culturas das camadas populares são descentradas às margens da sociedade. Assim, percebemos como a cultura denominada “popular” foi destituída da importância que ela tem, sendo, portanto, diminuída pela elite dominante.

O teórico Stuart Hall (2003) aponta que o lugar da cultura popular sempre foi de resistência. Na ótica do autor, “a cultura popular é um dos locais onde a luta a favor ou contra a cultura dos poderosos é engajada: é também o prêmio a ser conquistado ou perdido

nessa luta. É a arena do consentimento e da resistência” (HALL, 2003, p. 263). Dessa forma, mesmo com todos esses embates nas relações de poder, a cultura popular nunca se desvencilhou das suas formas mais genuínas de produção de cultura, de existência e de representação.

Portanto, as simbologias, identidades, representações são intrínsecas a toda e qualquer manifestação cultural, em especial nas denominadas “culturas populares”, sendo expressas de diversas formas (XAVIER, 2018). Atribuímos o plural à cultura popular, por entender a sua polifonia, a sua multiplicidade criativa e existencial; “culturas populares” é a maneira mais eficaz para se referir à produção do povo. A respeito dessa questão plural e diversa que entorna a cultura das camadas populares, Edil Silva Costa (2016, p. 21) nos lembra que se faz necessário entendê-la “como um estrato da cultura brasileira em suas relações com os outros estratos mais sujeitos à rapidez das transformações das sociedades modernas e à velocidade contemporânea”.

Destarte, é importante definirmos mais densamente o que entendemos como *cultura popular*, a fim de evitar imprecisões conceituais ou certas contradições. Ao compreender a *cultura* como um sistema de significados e formas simbólicas criados pela humanidade (BURKE, 1989), deve ser sinalizada também a diversidade de formas e expressões as quais ela está envolta. Nesse sentido, o lugar social do sujeito cultural (seja de classe, etnia, gênero, etc.) também é um fator preponderante e que foi utilizado como fator de legitimação do juízo de valor no que concerne à cultura.

Para Peter Burke (1989, p. 12), “o termo ‘cultura popular’ dá uma falsa impressão de homogeneidade e que seria melhor usá-lo no plural, ou substituí-lo por uma expressão como ‘a cultura das classes populares’”. Portanto, ao utilizarmos a noção de “cultura popular”, levamos em conta seu aspecto plural, reconhecendo a diversidade das culturas populares e anulando o estigma o qual foi determinado a essas pelas classes dominantes.

Dessa maneira, a cultura popular deve ser apreendida pela sua polissemia de elementos que compõem as vivências dos povos tradicionais; não basta defini-la somente pelas vias da dicotomia “popular” *versus* “erudito”, posto que acabamos a reduzindo como produção menor, se comparada a uma cultura canônica e elitizada. Na perspectiva explicitada por Zumthor (1993, p. 29), o “[...] ‘popular’ (caso queira usar esse adjetivo) não designa ainda o que se opõe às ‘ciências’, à *lettrure*; refere-se ao que depende de um horizonte comum a todos – sobre o qual se destacam algumas construções abstratas, próprias a uma ínfima minoria de intelectuais”. De tal modo, a cultura popular é muito mais que um ponto dicotômico às culturas privilegiadas, ela está situada num âmbito de produção de saberes, vivências e existências de povos, que foram marginalizados por não atenderem aos padrões sociais das elites.

Em consonância com as discussões levantadas acima, Nerivaldo Alves Araújo (2015, p. 24) aponta que “[...] as manifestações culturais de povos frequentemente marginalizados pela cultura dos grupos dominantes de visão eurocêntrica estão assumindo um papel

considerável ante o novo repensar da cultura nacional”. Nesse contexto, para compreender essa dimensão do popular trazida para os estudos acadêmicos, é preciso ressaltar o papel imprescindível dos Estudos Culturais, considerando seus esforços em trazer esses “heróis e heroínas populares”, para o centro dos estudos universitários, isto é, para o lugar de protagonismo que lhe é de direito.

Os *Cultural Studies*, ou Estudos Culturais surgem a partir de 1960, como uma forma contra-hegemônica e interdisciplinar de investigação das culturas ligadas às camadas populares e movimentos sociais, de modo a questionar as hierarquias acadêmicas preestabelecidas e eurocentradas na construção do conhecimento. Para Mattelart e Neveu (2004, p. 13-14), os Estudos Culturais visam:

Considerar a cultura em sentido amplo, antropológico, de passar de uma reflexão centrada sobre o vínculo cultura-nação para uma abordagem da cultura dos grupos sociais, [...] a questão central é compreender em que a cultura de um grupo, e inicialmente das classes populares, funciona como contestação da ordem social ou, contrariamente, como modo de adesão às relações de poder.

Nessa perspectiva, os Estudos Culturais direcionam as pesquisas acadêmicas sobre os grupos e movimentos populares, considerando esse aspecto descentralizador do conhecimento tido como “erudito” (XAVIER, 2018). Igualmente, nosso estudo, que visa compreender a poesia oral do samba de roda do Grupo Pinote, torna-se necessário justamente por descentralizar a produção do saber no âmbito acadêmico, perspectiva intimamente imbricada aos Estudos Culturais.

Refletir sobre o surgimento dos Estudos Culturais requer compreender as implicações iniciais que tais perspectivas tiveram com a Literatura. Jonathan Culler (1999, p. 52) afirma que “os estudos culturais surgiram como a aplicação de técnicas de análise literária a outros materiais culturais. Tratam os artefatos culturais como ‘textos’ a ser lidos e não como objetos que estão ali simplesmente para serem contados”. Sendo assim, os Estudos Culturais na Literatura não se centram somente em temáticas da cultura a serem analisadas na obra literária, mas também novas abordagens de leitura do texto literário.

É nesse sentido que os Estudos Culturais se debruçam sobre as produções poéticas da oralidade, já que um dos seus fundamentos é trazer à tona as produções literárias marginalizadas. As literaturas escritas já usufruíam (como ainda usufruem) de privilégios nos estudos literários; o fato é que nos estudos a literatura oral começa a emergir com mais força e potência nas academias e demais espaços epistemológicos.

A poesia oral em si emerge nesse seio dos saberes e fazeres da cultura popular e da literatura oral, confluindo na articulação de um discurso verbal oral, atravessado por sonoridades e performances que configuram a obra poética.

Um aspecto importante de se destacar é o conceito de *poética oral*, que transcende o de “poesia oral”, no sentido de abarcar o poético para além da noção de “poesia” como gênero literário, e por tensionar toda uma complexidade de saberes, fazeres, narrativas e discursos das comunidades orais. Isso, porque:

[...] a constituição de nossos objetos (por exemplo, manifestações populares, textualidades verbais e não verbais e performances) e de nossos aportes teóricos e metodológicos (entre eles, entrevistas, testemunhos e registros audiovisuais) extrapola o âmbito das Letras e da Linguística (COSTA; ARAÚJO; FERNADES, 2018, p. 8).

A literatura, então, por si só não dá conta de abarcar toda a complexidade das poéticas orais. É necessário o inter cruzamento com outros estudos e áreas do conhecimento, como a música antropologia, etnomusicologia, teatro, dentre outros que concebam o jogo cênico-poético-musical que se institui nas poéticas orais (DÖRING, 2018), como é o caso do estudo sobre a poética do samba de roda, e outros.

Assim, no âmbito da oralidade, os Estudos Culturais desempenham um papel de suma importância, uma vez que, não só centralizam a produção cultural oral nos debates universitários, mas a corroboram como produção de sentido de uma existência humana que, por tanto tempo, foi deslegitimada. As produções literárias da oralidade que o cânone marginalizou, considerando as relações de força e de poder, ganham evidência não só pelo fato de ser “texto oral”, mas por descortinar uma poética que põe em debate as questões humanas, o lugar no mundo dos sujeitos produtores de cultura.

Sob essa perspectiva, percebemos a ampliação dos instrumentos de análise literária, que não mais se centram no cânone, na ideia da escritura e do julgamento de valor, mas sim de compreender como determinada produção literária/poética é significada e realizada. Nesse contexto, a poesia oral emerge para designar outros elementos poéticos que configuram a obra como um todo, o gesto, o corpo, as performances, todos esses aspectos emergem como significantes de uma poética. Ainda nessa linha de raciocínio, Frederico Fernandes (2007, p. 27-28) evidencia que “os estudos culturais não tratam apenas da cultura oral, mas a poesia passa a ser privilegiada nessa abordagem, em razão do questionamento do cânone, da ênfase em textos da cultura popular que incorporam outras linguagens além da verbal, como a música e a dança”.

Considerando essas questões suscitadas pelos Estudos Culturais, a literatura oral é repensada como modo de produção e se desvincula do estigma gerado pelas acepções canônicas. Dessa forma, tal qual a literatura oral como um todo, “a poesia oral [...] emancipa-se, pois se livra dos prefixos ‘para’ e ‘sub’ que caracterizavam, para projetar-se com o mesmo valor que a poesia escrita sempre gozou nos estudos literários” (FERNANDES, 2007, p. 33). Sob esse prisma, é perceptível o importante papel desempenhado pelos Estudos Culturais na descentralização das formas de construção do saber, em que a arte popular assume um papel de protagonismo nos estudos hegemônicos, descortinando assim as suas próprias formas de conceber o mundo e de existir.

A Letra e o Poder Vocal: Espaços da Movência Poética

É importante não perdermos de vista que, embora a oralidade esteja num campo de manifestação e contexto de construção distintos da escrita, ambas não se anulam, tampouco uma exclui a outra. Para Zumthor (1993, p. 98), “conforme os lugares, as pessoas implicadas, o texto depende às vezes de uma oralidade que funciona em zona de escritura, às vezes [...] de uma escritura que funciona em oralidade”.

Essa afirmação do autor demonstra a estreita relação entre escritura e oralidade; esta precede àquela, mas não a anula, posto que as duas comungam de um mesmo precedente: a linguagem. O que as difere é a forma de transmissão, transcendência e articulação; o que também implica sujeitos, culturas e relações de poder também distintas. Não podemos deixar de assinalar os privilégios obtidos pela escrita no seio da sociedade ocidental (como já vimos anteriormente), ao passo que as tradições orais ocupam na maioria das vezes um lugar secundário e folclórico.

O fato é que nos estudos da poesia oral, a oralidade é o espaço do constante manifestar da poética, dos jogos de sentidos produzidos e articulados pelo intérprete, no momento da performance. Ainda no que se refere à oralidade na poesia, Frederico Fernandes nos lembra que:

[...] o próprio adjetivo 'oral' aplicado à poesia é resultado do modo como se concebe e se produz literatura na atualidade e, por isso, ele visa diferenciar uma manifestação poética da literatura, ou melhor, de uma poesia pensada e manifestada numa cultura escrita. Esta diferença encontra suas bases no modo de produção, de veiculação e de comercialização, mas a poesia oral e a escrita encontram-se num mesmo eixo comum que é o próprio significado da poesia (FERNANDES, 2007, p. 25).

Nessa linha de raciocínio, depreendemos que oralidade na poesia demarca modos de produção distintos da escrita, o que corrobora outras distinções também preexistentes. Enquanto a poesia escrita se instaura na fixação das letras e palavras (o que não se pode dizer dos sentidos), a poesia oral desfruta da *movência*, da maleabilidade criativa da performance e de sentidos, em que o corpo gesticula sentidos e a voz emana poesias.

A Cantiga de batuque seguinte do Grupo Pinote (**Cantiga 11**), desvela uma movência poética e performática de experimentação de si com o outro:

“Quando a gente vai no samba,
A gente se disfarça
Quando eu chego no salão,
Que eu não vejo Nico,
A gente sente falta”.

A poética tecida acima move-se, delineando os rastros da oralidade dos sambadores e de uma voz poética que conclama e valoriza seu parceiro de samba, corroborando a irmandade dos sujeitos sambadores.

A propósito, cabe-nos discorrer algumas questões acerca da voz e do seu imprescindível papel na configuração poética da obra. Para Zumthor (2010, p. 10), a voz constitui uma “imagem primordial e criadora, ao mesmo tempo, energia e configuração de traços que predeterminam, ativam, estruturam em cada um de nós as experiências primeiras, os sentimentos e pensamentos”. Do ponto de vista do autor, é observado que a voz emana não somente o ato de criação poética, mas um aspecto ontológico, cuja existência do ser que a evoca revela a presença de outras vozes passadas, um jogo existencial do sujeito intérprete, expresso a cada manifestação vocal.

Ainda da perspectiva do autor, “[...] a voz é uma coisa: descrevem-se suas qualidades materiais, o tom, o timbre, o alcance, a altura, o registro... e a cada uma delas o costume liga um valor simbólico” (ZUMTHOR, 2010, p. 9, grifo do autor). A voz, nesse sentido, é caracterizada pelo aspecto fisiológico, em que o timbre, o tom e demais variações contribuem com a diversidade e a movência da poética. Além disso, o fator simbólico da voz é apontando pelo autor para salientar o fenômeno existencial e ontológico dela na poesia oral, ordenado por uma por uma *vocalidade*. Entendemos por “vocalidade” a presença da voz, o próprio uso e articulação dela, na tessitura de sua sonoridade e significação, uma vez que, segundo Zumthor (1993, p. 21), a “vocalidade é a historicidade de uma voz: seu uso. Uma longa tradição de pensamento, é verdade, considera e valoriza a voz como portadora da linguagem, já que na voz e pela voz se articulam as sonoridades significantes”.

Nesse contexto da voz e da vocalidade, cabe-nos refletir sobre o *dito* e o *cantado* na poesia oral. A esse respeito, Paul Zumthor (2010, p. 199) afirma que:

Dita, a linguagem se submete à voz; cantada, ela exalta sua potência, mas, por isso mesmo, glorifica a palavra... mesmo ao preço de algum obscurecimento do sentido, de uma certa opacificação do discurso: exaltada menos como linguagem que como afirmação de potência.

Em vista dessas acepções, percebemos que tanto o *dito* quanto o *cantado* fazem parte de uma sinestesia em que a voz é o elemento fundador. O dito é um acontecimento da linguagem na voz; o *cantado* um descortinar da sua potencialidade. O autor problematiza as questões do sentido no canto, que deve ponderado em sua execução, para assim não se perder de vista o discurso nele construído e expresso.

Portanto, as poéticas da oralidade podem se manifestar no *dizer* e no *cantar*. No que tange aos pressupostos da nossa pesquisa, o canto é o elemento primordial de expressão da poesia oral, uma vez que a poética dos sambadores é tecida e expressa através das cantigas e cantorias. Desse modo, destacamos a relevância do canto na configuração da poética, uma vez que ele não só manifesta do discurso poético presente, mas desvela a potência da voz. O canto é um acontecimento emblemático e simbólico da voz, manifestar

da energia e da própria presença vocal; ainda, “o canto é signo: ele diz a verdadeira natureza da voz, presente em todos os seus efeitos; significa seu acordo com a harmonia das esferas celestes” (ZUMTHOR, 1993, p. 184).

Ao atentarmos para as questões relativas ao acontecimento enunciativo da poesia oral, seja ele no dizer ou no cantar, devemos levar em conta o discurso inserido na poética. Assim, tomemos a acepção de *discurso poético* numa perspectiva textual e enunciativa, estabelecida nos jogos de sentido e significação, sujeita à ideologia. Tomemos aqui o termo *texto* não somente como um aglomerado de palavras, mas como um construto verbal ou não verbal, imagético ou audiovisual dotado de sentido. No caso da nossa pesquisa, partindo da premissa textual e sonora, as cantigas dos sambadores são consideradas como poesias orais, visto que a articulação da voz, dos sentidos e das cadências rítmicas dos versos cantados instauram uma expressão em que a sonoridade e poeticidade são tecidas criativamente.

Ainda no que tange o discurso poético, Paul Zumthor (2010, p. 139, grifo do autor) assinala que “[...] só percebendo – e analisando – a obra oral em sua existência *discursiva* poderemos apreender sua existência textual e, também, sua realidade sintática”. No entanto, na poesia oral, não se deve tomar o *discurso poético* somente pela via da textualização ou enunciação, uma vez que “a estrutura poética, em regime de oralidade, opera menos com a ajuda de procedimentos de gramaticalização (como o faz, de maneira quase exclusiva, a poesia escrita) do que por meio de uma dramatização do discurso” (ZUMTHOR, 2010, p. 84).

Nessa perspectiva, concebemos o *discurso poético* como a expressão textual, enunciativa e também semântica da poesia oral, mas não devemos nos deter nos aspectos exclusivamente linguísticos ou gramaticais, já que outras questões da poética também acentuam uma discursividade. O corpo em performance, por exemplo, também é discursivo, também influi no discurso poético; isto é, o gestual e o visual acentuam os sentidos e a ideologia comungada ou expressa pelo(s) sujeito(s) intérprete(s) da poética.

É importante destacarmos que, quando tencionamos a discussão acerca dos sentidos na poesia oral, não é pretencioso da nossa parte fixar a sua construção no texto poético, visto que, na poesia oral os sentidos são maleáveis, moventes, como o próprio texto poético oral também o é.

Por esse ângulo, a noção de *movência* é de acentuada relevância na poesia oral, posto que, tal qual os sentidos, o texto poético oral (poema) é sujeito às modificações típicas das culturas da oralidade. Zumthor chama de *movência* “a instabilidade radical do poema [oral]” (ZUMTHOR, 2010, p. 283), ou seja, enquanto a poesia escrita é fixa – não sujeitada às mudanças textuais ocorridas no ato de transmissão –, a poesia oral é movente, cadenciada por prováveis alterações na sua difusão, que acontece impreterivelmente pelas vias da oralidade. Para exemplificar essa ideia da movência, tomemos o caso das cantigas populares que comumente sofrem algumas alterações, ocasionadas de lugar para lugar, de

pessoa para pessoa. Isso ocorre porque a oralidade abarca essas mudanças, que podem afetar o sentido, mas que a imagem arquetípica do texto sempre permanece, mesmo com as mutações.

Assim, o texto poético oral é movente, e institui construções e sentidos diversificados, condicionados aos sujeitos e às circunstâncias, pois a poesia oral é circunstancial, como já afirmamos anteriormente. Ao contrário da escrita, a oralidade traz essas marcas inerentemente, considerando que, “no seio de uma sociedade saturada de escrito, a poesia oral [...] tende – porque oral – a escapar da lei e não se curva a fórmulas, senão as mais flexíveis: daí sua movência” (p. 285); essa que é assinalada no texto, no espaço, na memória e na performance.

O Lugar da Performance na Poesia Oral

Não basta somente discutir as questões rítmicas ou sonoras da/na poesia oral, é preciso ponderar também o lugar do corpo na expressão poesia, isto é, na configuração da *obra poética*.

O corpo, na poesia oral, representa a transcendência dos sentidos, a existência de um intérprete que, por meio do visual/gestual, revela ao público uma poética ancestral no limiar do momento, do *aquí e agora*.

O corpo, [...] através das práticas performáticas como danças, gestos e vozes, também se vale do posicionamento político, numa espécie de política do corpo, pois, nesse âmbito de representações, não é neutro, mas se encontra carregado de intenções, valores e significações que ele deixa transparecer ou exprimir (ARAÚJO, 2015, p. 100).

O corpo na poética é também um ato político, como aponta o autor, ele não é neutro, mas carregado de símbolos, valores e significações que se materializam na *performance*. Daí a justificativa nos estudos da poesia oral de o analista não se ater somente às questões verbais ou sonoras, mas também aos aspectos visuais que ampliam o horizonte semântico e estrutural do texto poético.

Nesse sentido, a noção de *performance* se insere para pensarmos os múltiplos sentidos que transitam na poesia oral, numa totalidade que é sonora e gestual; portanto performática. Para Zumthor (2010), a poesia oral não pode ser desvinculada da noção de *performance*, pois, nessa, as gestualidades e corporeidades se manifestam de modo questionar os limites semânticos e estruturais da poesia.

Ainda sobre a performance, Zumthor ressalta o fato de os movimentos do corpo estarem integrados e associados à poética. Para o autor, “empiricamente constata-se [...] a admirável permanência da associação entre o gesto e o enunciado: um modelo gestual faz parte da ‘competência’ do intérprete e se projeta na performance” (ZUMTHOR, 2010, p. 217). Dessa maneira, a noção de *performance* trazida pelo autor está envolta numa articulação de corpo e voz para a manifestação integral da obra poética, que é simultaneamente transmitida e percebida.

O conceito de performance também implica a necessidade de destacarmos o jogo teatral produzido pelo intérprete e percebido pelo público ouvinte/expectador. Assim, apreendemos a acepção da *teatralidade*, que se apresenta na performance, de modo elaborado e reelaborado, conforme as condições previstas no ato performático, que ressaltamos ser circunstancial. Assim, “[...] a teatralidade não tem manifestações físicas obrigatórias. Ela não tem propriedades qualitativas que permitiriam demarcá-la de vez. Ela não é um dado empírico, ela é uma *colocação em cena do sujeito*, em relação ao mundo e a seu imaginário” (FÉRAL *apud* ZUMTHOR, 2014, p. 44, grifo do autor). A teatralidade depreende, assim, o sujeito em cena, em performance. O intérprete assume também o papel de ator para instituir na performance os sentidos que seu corpo emana.

Outros aspectos também merecem destaque, ao se falar sobre a performance. A indumentária, os instrumentos e acessórios utilizados pelo intérprete/ator também contribuem para a construção da *obra poética*. Acerca dessa questão, Zumthor (1993, p. 249) nos lembra que, “[...] a indumentária (se é que ela existe), o instrumento de música ou o acessório tem em tal gênero uma importância funcional que não adquirem em outra parte”, considerando que esses elementos instituem uma totalidade estética, semântica e simbólica na poética.

Sendo assim, a articulação do corpo e da voz, isto é, a forma com que ambos se combinam permite o intérprete totalizar a estética e o sentido obra poética, bem como propicia ao público a apreensão da poética de maneira plena e significante. Nessa perspectiva, o lugar da performance na poesia oral é de total importância para compreendermos o horizonte poético descortinado na sua expressão.

Portanto, os conceitos trazidos sobre a elaboração, manifestação e circulação da poesia oral são caros ao nosso trabalho, uma vez que perceber a poética em torno da expressão do samba de roda requer sensibilidade e instrumentos teórico-metodológicos que agucem o escopo do sensível e da percepção. A poesia oral do samba de roda do Grupo Pinote materializa as acepções abordadas anteriormente. Destarte, nos próximos capítulos, destacaremos a composição e manifestação dessa expressão poética, musical e coreográfica no seio de uma cidade do sertão baiano.

O SAMBA DE RODA DO GRUPO PINOTE: HORIZONTES DO PROVÁVEL

“Quando nós cheguelmo aqui

pra gente fazer o samba,

D’onde é o sambador?

É de Serrolândia!

É de Serrolândia!”.

(Grupo Pinote, 2019).

Na epígrafe que descortina este capítulo, apresentamos uma das cantigas de batuque do Grupo Pinote, que tematiza a poética do samba local, evidenciando também o *lôcus* dos sambadores, isto é, a cidade onde se situa a expressão do samba de roda do coletivo estudado.

Como já apontamos no capítulo inicial, a origem do samba de roda remonta o Recôncavo Baiano do século XIX, com os negros escravizados, sendo transcendido por todo o Estado da Bahia. Esse é um fator preponderante para nos situarmos quanto às manifestações de outros lugares/regiões, como o caso do Piemonte da Diamantina. A fim de melhor compreendermos como se manifesta o samba de roda do Grupo Pinote, traremos sumariamente alguns aspectos do samba do Recôncavo, e assim vislumbraremos as principais peculiaridades e as mudanças culturais decorridas na performance de cada região.

Para uma melhor compreensão sobre as distinções trazidas, tomemos duas designações para o samba de roda: sendo a primeira para se referir ao *samba do Recôncavo*; e uma segunda, o *samba rural* (DÖRING, 2016), que abarca as manifestações que estão mais ligadas a outras regiões do sertão da Bahia – nesta última que se situa o Grupo Pinote. Essas duas definições de samba são apenas adjetivações categóricas para marcar a distinção performática entre ambas. Todavia, é relevante apontarmos que tanto o “samba do Recôncavo” quanto o “samba rural” são expressões do samba de roda, pois assim vislumbramos a exclusão de uma dicotomia terminológica e hegemônica, e assinalamos mais categoricamente a diversidade na performance, como também sugere Exdell (2017).

Como é apontado pelo *Dossiê*, produzido pelo IPHAN (BRASIL, 2006), o samba do Recôncavo possui uma afinidade peculiar com a religiosidade de matriz africana, como o candomblé, por isso sua expressão era (e ainda é em muitos lugares) realizada, por vezes, em locais reservados, vista a conotação pejorativa e a discriminação sofrida pelos sambadores (SILVA, 2015). O fato é que, no samba rural, a sua manifestação está majoritariamente atrelada ao catolicismo, o que não quer dizer que em outras regiões do

sertão baiano não há grupos ligados às religiões de matriz africana, ou que no Recôncavo não se tenha manifestações do samba relacionadas ao catolicismo.

O que queremos apontar é que a religiosidade é uma das marcas emblemáticas que diferencia essas duas expressões performáticas do samba, tanto a rural quanto a do Recôncavo. Mas não nos isentamos de que a própria origem do samba de roda é afro-brasileira, consequentemente está intimamente imbricada à religiosidade de matriz africana, seja nos cantos ou cultos realizados pelos negros escravizados às suas divindades, posteriormente sincretizadas aos santos católicos.

Os sambadores do Grupo Pinote, por exemplo, nomeiam o samba praticado por eles como sendo *samba brasileiro* em oposição ao que eles também chamam de *samba de caboclo* (que também acontece no sertão da Bahia) ou ao samba do Recôncavo, que está associado ao culto dos orixás. Nos capítulos posteriores, adensaremos mais essa discussão. O que pleiteamos inicialmente é marcar a diferença afirmada pelos próprios sambadores, no que concerne à sua performance do samba de roda frente a outras expressões na Bahia.

As realizações rítmicas e performáticas do samba do Recôncavo também se diferem da do denominado samba rural; as vestimentas, as formas de cantar desvelam também uma certa (às vezes tênue) distinção entre ambas as manifestações, embora nos muitos lugares do sertão baiano essa diferenciação não seja tão evidenciada.

Um outro aspecto que acentua a distinção entre o samba do Recôncavo e o samba rural é o próprio teor temático das cantigas de samba, seja das chulas ou dos batuques. Naturalmente, nas letras cantadas por grupos da região do Recôncavo, as questões temáticas são contextualizadas ao cotidiano e paisagens daquele lugar; também no samba rural as cantigas são tematizadas trazendo à tona elementos paisagísticos, das personalidades locais e do cotidiano vivenciado pelo sertanejo.

Dessa maneira, é possível observarmos a diversidade e a riqueza das expressões da cultura popular, com ênfase ao samba de roda que se apresenta de distintas formas pelo território baiano, se comparado ao seu berço de origem, em vista sua diáspora pelos sertões do Estado. Sob esse prisma, para chegarmos às questões poéticas e performáticas da manifestação cultural do samba de roda do Grupo Pinote, cabe-nos situar o *lôcus* onde vive atualmente o coletivo em questão, uma vez que os aspectos sobre a cidade de Serrolândia estão profundamente ligados à realização poética, coreográfica e musical do Grupo Pinote.

NAS TRILHAS DO SERROTE: UM POUCO SOBRE SERROLÂNDIA/BA

Serrolândia é uma cidade do interior da Bahia, localizada a 319,9km da capital do Estado (Salvador), e situada no Território de Identidade do Piemonte da Diamantina¹, o qual também pertencem os municípios de Umburanas, Ouro-lândia, Várzea Nova, Mirangaba, Saúde, Jacobina, Caém e Miguel Calmon, conforme a **Figura 2**.

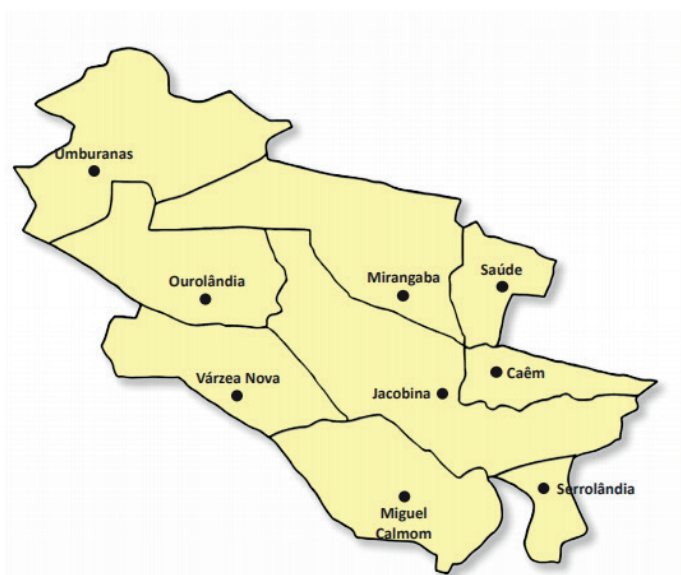
¹ Divisão Territorial da Bahia – Piemonte da Diamantina. Disponível em: <http://www.cultura.ba.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=314>. Acesso em: 10 jan. 2020.

Figura 1: Mapa da Bahia (Piemonte da Diamantina circulado).



Fonte: Portal da Lua, 2023 (adaptado).

Figura 2: Mapa do Território de Identidade do Piemonte da Diamantina.



Fonte: SECULT/BA, 2020.

A história do surgimento de Serrolândia é um tanto curiosa e emblemática, cunhada no imaginário popular dos moradores da cidade, conforme podemos observar na descrição de Marcone Denys dos Reis Nunes (2009):

De domínio popular, contam, através do mito fundador, lá pelos idos do início da década de 1930, que as primeiras residências foram erguidas a partir de uma visão profética de um casal de posseiros que ali chegou. Em terras de Jacobina, numa manhã nublada avistaram sobre um pequeno monte nuvens muito baixas que pairavam numa delicadeza sem igual. Neste momento decidiram erguer uma cruz no alto desse monte associando aquele fenômeno a algo divino, um tipo de recado ou missão para os dois. Logo em seguida convidaram amigos, compadres, vizinhos e conhecidos para erguerem pequenas casas de taipa no sopé do monte, batizado de Serrote. Formou-se um pequeno aglomerado de residências em condições precárias. Alguns anos depois surgiu a feira livre numa pracinha onde hoje está a igreja matriz da cidade. Algum tempo depois foi elevada a vila, povoado e finalmente município (NUNES, 2009, p. 67).

Na **Figura 3**, podemos observar o Monte Serrote e a cruz fincada em seu topo, marcos do descobrimento de Serrolândia.

Figura 3: Monte Serrote.



Fonte: Portal de Serrolândia², 2019.

² Disponível em: <https://portalserrolandia.com.br/noticia/6145/monte-serrote-volta-a-ser-cartao-postal-de-serrolandia-veja-fotos>. Acesso em: 19 jan. 2020.

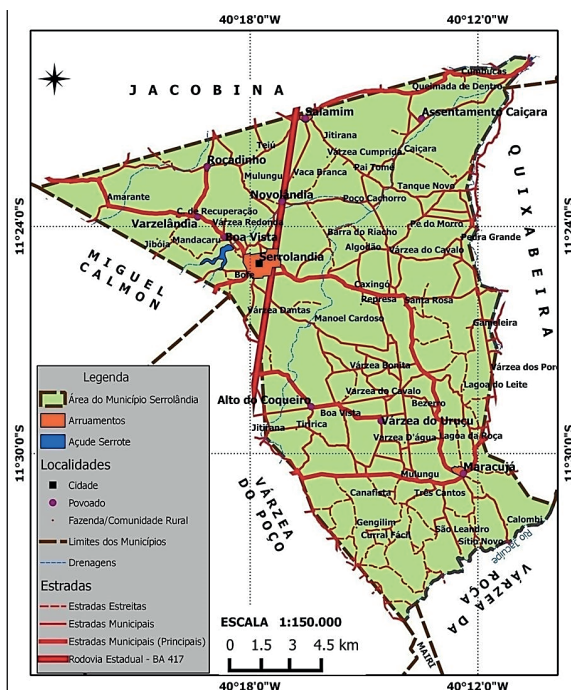
Arelada à descrição acima que ocupa o imaginário popular, a historiografia oficializada do município aponta que a cidade de Serrolândia foi descoberta/ocupada primeiramente pelo casal Jerônimo Moreira Mota e Zulmira Marcela Jordão, no fim da década de 1920, sendo denominada como Serrote, com as primeiras casas sendo erguidas já em 1930, ao se tornar povoado, e em 1953 sendo categorizada como vila (REIS, 2010).

Conforme Neusa Martins do Rosário (2014, p. 85):

No início dos anos 50, um dos primeiros habitantes da vila, considerado também como um dos primeiros comerciantes locais, Sr. Waldetrudes Carneiro de Magalhães, sugere renomear o povoado integrado ao município de Jacobina. Sr. Waldetrudes propôs um nome com uma entonação mais atual e todos concordaram que Serrote passasse a se chamar Serrolândia, em paralelo ao processo de emancipação de povoado para município, na década de 60.

Dessa forma, com o processo de emancipação, a até então Serrolândia – que era tida como vila – se desmembra da cidade de Jacobina, deixando de ser povoado, elevando-se à categoria de município, em 23 de julho de 1962. Segundo Diomedes Pereira dos Reis (2010, p. 21), “depois de alcançada a sua autonomia, Serrolândia tomou novos rumos na conquista do progresso e de novas realizações”, estando aberta ao desenvolvimento econômico, social e cultural do município.

Figura 4: Mapa de Serrolândia.



Fonte: RIOS; SANTOS; LIMA, s/d.

A supracitada cidade faz parte do semiárido baiano, com uma vegetação típica da caatinga, com uma estimativa de 13.397 habitantes, conforme o IBGE Cidades³. Sua economia esteve por muito tempo pautada na agricultura, enfaticamente na agricultura familiar, embora seja reconhecido que hoje “a economia local gira em torno, principalmente da produção industrial de bolsas sintéticas, funcionários do estado e prefeitura, aposentados, comércio e agricultura” (NUNES, 2009, p. 74).

No contexto agrícola serrolandense, cabe-nos destacar o papel do *licuri* (fruto)⁴ e *licurizeiro* (palmeira do licuri) no desenvolvimento econômico da cidade, uma vez que seu extrativismo sustentou por muito tempo muitas famílias tanto da zona urbana quanto da zona rural, seja através da venda do fruto/amêndoa para a produção dos diversos óleos, sabões e alimentos; ou mesmo na extração da palha e fibra, utilizadas na confecção de artesanatos e utensílios, como chapéus, esteiras, cestas, vassouras, *bocapios*⁵ ou *aiós*, dentre outros. Ressaltamos também o papel do licuri no desenvolvimento cultural local, tanto que o maior festejo tradicional do município recebe o nome em homenagem ao fruto/palmeira, sendo nomeado “Arraiá do Licuri” e realizado no mês de junho, próximo ao Dia de Santo Antônio.

As manifestações culturais em Serrolândia são bastante tradicionais e marcadas por uma ruralidade, como: o próprio Grupo Pinote (sujeito da nossa pesquisa), o Grupo de Bumbeiros/Pífaro, Sanfoneiros, Reisados, Quebradeiras de Licuri, Contadores/as de Causos, dentre outros; ambos atrelados ao contexto de rural, às questões do campo de plantio e de colheita, às religiosidades e ritos, ou mesmo às rodas de folias entre amigos.

Para além desses grupos citados, temos outras manifestações culturais em Serrolândia, que experienciam outras linguagens artístico-culturais, como o Grupo Artefato, um coletivo de jovens, estudantes e professores que se utilizam da arte e educação, em especial do teatro, como ferramenta para o desenvolvimento de ações sociais e culturais no município; além de outros movimentos grupos culturais, a saber: o de capoeira, grupos de contação de histórias, dança e de canto, bandas musicais, dentre outros que dinamizam o cenário cultural em Serrolândia.

É importante destacarmos a relevância cultural desses grupos tradicionais e (relativamente) recentes para a cultura local do município, bem como para a construção identitária do povo serrolandense. Reiteramos o papel primordial que o Grupo Pinote exerce na manutenção das tradições populares do samba de roda, das chulas, batuques e reisado em Serrolândia, ao resistir no decorrer de tantos anos e ao disseminar a arte popular nas formas poéticas mais genuínas de canto, dança e musicalidade.

3 Disponível em: <<https://cidades.ibge.gov.br/brasil/ba/serrolandia/panorama>>. Acesso em: 19 jan. 2020.

4 O *licuri* (nome científico: *Syagrus coronata*) é um fruto/coquinho típico do sertão brasileiro, também é chamado por alicuri, aricuí, adicuri, cabeçudo, coqueiro-aracuri, coqueiro-dicuri, iricuri, oricuri, ouricurizeiro, uricuri e uricuriba. A palmeira pode alcançar 11 metros de altura, suas folhas enfileiradas parecem formar uma coroa. A espécie pode ser encontrada no norte de Minas Gerais, na porção oriental e central da Bahia até o sul de Pernambuco e também nos estados de Sergipe e Alagoas. Disponível em: <<https://www.fundaj.gov.br/index.php/ultimas-noticias/210-observafundaj/plantas-xerofilas/7683-palmeira-licuri>>. Acesso em: 19 jan. 2020.

5 *Bocapio* ou *aió* é uma espécie de bolsa/sacola feita com a palha do licurizeiro (palmeira do licuri).

Assim, salientamos que esses elementos sociais, históricos e culturais de Serrolândia/BA são essenciais para adentrarmos na poética e performance do samba de roda do Grupo Pinote, de modo a situarmos uma discussão mais contextualizada, posto que o lugar onde vive o referido coletivo conflui e impacta diretamente na sua produção poético-musical.

Uma vez já apresentadas as questões sócio-históricas e culturais do lugar onde vivem os sambadores do Grupo Pinote, nos dedicamos no próximo item a explicar os procedimentos metodológicos utilizados na construção deste trabalho, considerando a perspectiva dos sambadores como a principal ferramenta motora do nosso estudo e das reflexões sobre a configuração da poética e performance do samba de roda expresso pelos sambadores.

PINOTES METODOLÓGICOS NA RODA DE SAMBA: A ETNOMETODOLOGIA EM AÇÃO

Ao buscar compreender como acontece a poesia oral do samba de roda do Grupo Pinote, nada mais coerente do que construir e apresentar as afirmativas e indagações sob o prisma dos próprios sambadores; ou seja, entendo como esses sujeitos a vislumbram, como eles significam a expressão musical, poética e coreográfica da sua manifestação cultural. Assim, adentramos nas concepções teóricas, metodológicas e filosóficas da Etnometodologia, considerando que esse método constrói caminhos possíveis para fazer-se ouvir as vozes do empirismo, na compreensão dos sentidos de sua prática cotidiana.

Em todo o meio social, a construção de significados é evidente e emergente, desde as tarefas simples até as mais complexas. Faz parte do comportamento humano organizar essas produções de sentido, de modo a compreender o seu lugar na sociedade e no mundo. Teresa Maria Frota Haguette (2010), ao falar dos pressupostos de pesquisa da Etnometodologia, nos diz que é a partir desse sistema de organização dos significados das ações humanas que os indivíduos/grupos constituem suas práticas sociais. No caso da nossa pesquisa, tomamos como *práticas sociais* a expressão da poesia oral do samba de roda do Grupo Pinote; e, como *sistema de organização dos significados*, o modo com que os sambadores executam e dão sentido à sua manifestação cultural.

Sob o ângulo da Etnometodologia, é importante apontar que seus métodos não tomam como princípio exclusivo as determinações do pesquisador/cientista, elas são importantes na condução do trabalho. No entanto, o principal fundamento considerado é a concepção dos sujeitos estudados, isto é, dos atores sociais que participam da pesquisa e que, de certo modo, também, constroem-na. De acordo com a perspectiva trazida por Adriana Braga (2015, p. 8), “o que importa para a Etnometodologia são os pontos de vista das pessoas, as maneiras como elas, coletivamente, produzem saberes sociológicos [...], isto é, os entendimentos dessas pessoas sobre o que seja a sociedade e como ela se manifesta na vida cotidiana”.

A Etnometodologia ou EM, como também é designada, surgiu em meados da década de 1960, nos Estados Unidos, tendo como precursor o sociólogo Harold Garfinkel e a publicação do seu livro, *Studies in Ethnomethodology* (1967), como marco inicial dos estudos etnometodológicos (HAGUETTE, 2010).

A perspectiva etnometodológica parte dos postulados filosóficos da *fenomenologia*, esta que foi desenvolvida por Edmund Husserl, já no fim do século XIX. Segundo Rod Watson e Édison Gestaldo (2015, p. 18):

A fenomenologia de Husserl colocou uma forte crítica contra a ideia positivista da objetividade da ciência, ao propor que os objetos do mundo são construídos pelos modos como as pessoas atuam intencionalmente com relação a eles, em vez de simplesmente existirem materialmente e exibirem suas propriedades.

É situada nas vias fenomenológicas que a Etnometodologia tece seu método centrado nos processos de produção de cultura, ou seja, nas produções de sentido e de existência de determinados sujeitos. Ainda para Watson e Gestaldo (2015, p. 23):

A EM não é um individualismo metodológico, mas uma sociologia das práticas coletivamente empreendidas, vista do modo como são compreendidas pelas próprias pessoas que delas participam. Essas práticas são socialmente organizadas pelas próprias pessoas como partes de uma dada situação social.

Dessa forma, para compreender esses sistemas de significados construídos pelo ser humano, a metodologia que utilizamos é de abordagem qualitativa, guiada sob à luz da Etnometodologia, tendo em vista as suas acepções basilares que nos permitem compreender as produções sociais de sentido de um determinado grupo social; em nosso caso, às produções de sentido do Grupo Pinote sobre a sua expressão poética e performática do samba de roda.

Haguette (2010) ainda afirma que tais compreensões do fato social – na perspectiva etnometodológica – se situam a partir de uma ótica interna, isto é, construídas tendo como referência o ponto de vista dos sujeitos da pesquisa, posto que a Etnometodologia “se insere dentro da tradição do interacionismo simbólico ao tentar ver o mundo através dos olhos dos atores sociais e dos sentidos que eles atribuem aos objetos e às ações sociais que desenvolvem” (HAGUETTE, 2010, p. 50).

Portanto, de acordo com os objetivos traçados, a Etnometodologia se adequa satisfatoriamente na construção desta pesquisa, na medida em que tenciona interpretações de uma realidade social que pode ser analisada sob uma ótica dual, sendo considerada a perspectiva do pesquisador, mas principalmente a ótica dos atores sociais colaboradores; naturalmente, a dos sambadores do Grupo Pinote.

Posta a filosofia metodológica que conduz o presente trabalho, situamos o processo de construção dos dados para análise – concomitante ao levantamento das cantigas de batuque –, os quais fundamentam a nossa descrição e reflexão da expressão do samba de roda do Grupo Pinote, com foco na perspectiva dos sambadores.

A satisfação de serem sujeitos participantes de um estudo acadêmico foi expressa nos singelos e calorosos sorrisos e olhares do sambadores. Entretanto, ousamos assinalar de modo mais enfático a nossa satisfação acerca da aceitação do grupo sobre a proposta lançada, pois é a Academia que necessita de pesquisas que envolvem as camadas ditas populares, uma vez que a percepção de mundo desses sujeitos descentraliza o domínio hegemônico na produção de conhecimento acadêmico, potencializando assim a diversidade e multissignificação do papel social da universidade.

Figura 5: Reunião inicial com os sambadores do Grupo Pinote, realizada na Biblioteca Municipal.

Da esquerda para a direita, os mestres: Zezinho, Zê de Inácio e Maro Preto.



Fonte: Arquivo pessoal de Luciano Xavier, 2020.

Figura 6: Reunião inicial com os sambadores do Grupo Pinote, realizada na Biblioteca Municipal.

Da esquerda para a direita, os mestres: Odélio e Nico.



Fonte: Arquivo pessoal de Luciano Xavier, 2020.

No processo de construção de dados para análise, pudemos constatar que todos os sambadores se autodeclararam como lavradores, o que coaduna com a perspectiva do samba rural no Piemonte da Diamantina, assim como se justapõe às afirmativas de Charles Exdell, ao ratificar que “toca-se o samba pelas mãos calejadas do camponês, trabalhador rural e operário, ora no campo ora na periferia da zona urbana. No semiárido, [...] ele [o samba] é protagonizado tipicamente por ‘gente da roça’” (EXDELL, 2017, p. 16). A expressão “gente da roça”, utilizada pelo autor – também por nós – não se situa numa carga semântica pejorativa, mas num lugar de afirmação e reconhecimento de uma identidade cultural rural.

No item que indagava a escolaridade dos sambadores, também foi perceptível que sua formação escolar não transcendeu o Ensino Fundamental I incompleto, sendo que alguns deles nem chegaram a estudar. Esse é um dado importante no que se refere à multiplicidade de saberes que vão além da escolarização. Os sambadores são também produtores de conhecimento, saberes e cultura; e isso não se ampara ou mesmo limita-se aos saberes escolares, visto que são construídos e/ou ampliadas mediante às experiências cotidianas desenvolvidas pela sociabilidade e trocas culturais entre os sujeitos sambadores e sua comunidade.

Acerca do levantamento das informações sobre a poética e performance do samba de roda do Grupo Pinote, utilizamos o *grupo de discussão* como instrumento de construção dos dados. Tal utilização se deu na medida em que compreendemos o papel

dessa ferramenta de pesquisa na construção das narrativas dos sujeitos de modo coletivo e integrado.

Em um de seus estudos, Wíviam Weller (2006) discute sobre as contribuições dos grupos de discussão para entender o comportamento e pensamentos de um determinado coletivo. A autora afirma que “o objetivo principal desse tipo de entrevista é a obtenção de dados que permitam a análise do meio social dos entrevistados, bem como de suas visões de mundo ou representações coletivas” (WELLER, 2006, p. 244). Dessa forma, o grupo de discussão se insere também em nossa pesquisa como uma ferramenta eficiente para compreendermos a relação dos sambadores com o samba de roda, como também a configuração da poesia oral e da performance do Grupo Pinote, de modo a destacar o lugar social do sambadores e o sentido que eles constituem em sua coletividade.

Weller (2006) ainda nos diz que as acepções do grupo não se tratam de uma soma de acepções individuais, e sim resultante de interações pautadas na coletividade dos sujeitos envolvidos. Isto é, a interação dos indivíduos no momento da realização do grupo de discussão é o que resulta a opinião final, “[...] a participação de cada membro dá-se de forma distinta, mas as falas individuais são produto da interação mútua [...]. Dessa forma as opiniões de grupo cristalizam-se como totalidade das posições verbais e não-verbais” (WERNER MANGOLD *apud* WELLER, 2006, p. 245, tradução da autora).

A investigação acerca do Grupo Pinote e da sua poética e performática ponderou três aspectos relevantes, sendo: 1) manifestação do samba de roda em Serrolândia/BA; 2) considerações sobre o Grupo Pinote e a relação dos sambadores com o samba de roda; e 3) estéticas e performances da poesia oral do samba de roda do Grupo Pinote. Tais categorias se justificam em função da importância de compreendermos as informações acerca diversidade do samba de roda na Bahia, a origem e formação do grupo, bem como as singularidades e símbolos do samba expresso pelo coletivo, de modo a vislumbrarmos as suas relações, poéticas e performances.

Salientamos que, para além do grupo de discussão, ainda acompanhamos algumas das performances do samba de roda do Grupo Pinote, a fim de obter o máximo de informações possíveis e, assim, descrever mais precisamente a poesia oral do coletivo, em diálogo com a perspectiva etnometodológica que tenciona as narrativas dos sambadores. Tal acompanhamento das apresentações do grupo aconteceram não somente no curso desta pesquisa, mas também num período *a priori*, tendo em vista a nossa aproximação e relação com o grupo, destacada anteriormente.

A execução do grupo de discussão foi primordial ao andamento e desenvolvimento da pesquisa, pois nele pudemos compreender com mais afinco a dinâmica da poesia oral do samba de roda do Grupo Pinote, e suas modalidades constitutivas, sendo a chula e o batuque, e o reisado no início de janeiro. O encontro contou com o intercrucamento de cantorias e prosas sobre as experiências dos sambadores com o samba de roda, assim como com reflexões acerca da expressão do samba em Serrolândia.

Figura 7: Momento do samba no grupo de discussão.

Da esquerda para a direita, os mestres: Mario, Djalma, Zé de Inácio, Maro Preto, Odélio e Nico.



Fonte: Arquivo pessoal de Luciano Xavier, 2020.

No desenrolar dos diálogos, percebemos o entrecruzamento das histórias de cada sambador com o samba, uma vez que acabou sendo muito parecido o modo como cada um principiou seu percurso nas rodas de samba. Nos subcapítulos posteriores, adentraremos mais nesse universo individual, que se desdobra na coletividade. O grupo de discussão foi um momento importante, pois nele tivemos acesso ao universo do samba sob a perspectiva dos próprios sambadores, permeando cada detalhe da poética e performance do samba de roda.

Após a construção dos dados, as etapas seguintes foram destinadas à transcrição das narrativas. Esse processo ocorreu de modo a mantermos as marcas da oralidade nos relatos dos sambadores. Portanto, as palavras que não correspondem à normatividade da Gramática foram transcritas, de tal modo, propositalmente, respeitando ainda as marcas linguísticas: sintáticas, fonéticas e fonológicas, para assim garantir a ordem semântica, no sentido do que foi dito pelos sambadores.

Como instrumento de análise e apreciação das informações e declarações dos sambadores, assim como das cantigas de batuque (construídas no primeiro encontro), utilizamos a Análise de Conteúdo (FRANCO, 2008), uma vez que o seu ponto de partida “é a mensagem, seja ela verbal (oral ou escrita), gestual, silenciosa, figurativa, documental ou diretamente provocada”, como aponta Maria Laura Puglisi Barbosa Franco (2008,

p. 12). Entendemos como *mensagem* – na perspectiva desta pesquisa – os efeitos de sentidos produzidos tanto na entrevista coletiva com os sambadores como na poesia oral e performance das cantigas de batuque do Grupo Pinote.

Nos subcapítulos seguintes, traremos algumas considerações sobre os sambadores do Grupo Pinote e logo adentraremos no universo poético e performático do samba de roda do coletivo, situando sua manifestação cultural no sertão baiano, mais precisamente no Piemonte da Diamantina. Tal discussão não intenciona enrijecer ou delimitar a performance de samba, uma vez que ela se encontra em constante fluidez; intentamos explicitar uma diversidade performática e simbólica, imersa na discursividade do povo sertanejo.

ENTRE PINOTES E FOLIAS: OS SAMBADORES DO GRUPO PINOTE

Como um grupo de samba e reisado, o Grupo Pinote surgiu no ano de 2008. No período da pesquisa, o coletivo tinha em sua composição 10 (dez) sambadores, sendo um deles, o saudoso Zé de Inácio (*in memoriam*), que faleceu ano de 2020, e o Mestre Dijalma (*in memoriam*), em 2022, os quais deixaram um importante legado na cultura popular local. O sambador Generino – que ficou oficialmente no grupo apenas até a finalização desta pesquisa – também teve que se afastar do grupo, devido à suas condições de saúde, afirmando que, mesmo com dores nas articulações, ainda não abandonaria de todo o samba.

Atualmente, o grupo é composto por 7 (sete) sambadores, sendo estes homens idosos, lavradores em sua totalidade, que ainda desafiam os impasses do mundo urbano globalizado (se colocando também nele) na disseminação da cultura popular tradicional local, nas formas de samba de roda e reisado.

A título de conhecimento dos integrantes do Grupo Pinote, discorreremos brevemente a minibiografia de cada sambador, destacando sua relação com o samba e seu papel no coletivo. Todos esses dados foram levantados através do questionário aplicado individualmente com cada membro do grupo.

Olímpio Joaquim dos Santos⁶, conhecido por toda a comunidade como Seu Nico ou simplesmente Nico, nasceu no ano de 1947. Aos 76 anos, seu trabalho como lavrador sempre se desdobrou em samba, o qual ele afirma participar “desde menino”. Mestre Nico é cantador e violeiro do grupo, nos momentos de batuque toca também cuia⁷. Atualmente, é líder do Grupo Pinote, atuando na organização do coletivo sempre que o grupo é requisitado para se apresentar em algum lugar. O mestre se diz sambador desde seu nascimento, indo aos sambas com seu pai, tendo aprendido muito com ele. Seu Nico já recebeu uma homenagem municipal como mestre da cultura popular.

6 Os nomes reais dos sujeitos participantes desta pesquisa foram utilizados, primeiramente, a pedido dos sambadores pela sua creditação e disseminação de conhecimentos sobre o Grupo Pinote e seus integrantes; secundamente, por se tratar de uma pesquisa de relevância social e cultural ao município de Serrolândia/BA, assim como ao Grupo Pinote, tendo em vista os pressupostos e abordagens de pesquisa. O uso de suas fotografias também foi autorizado pelos participantes, via Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE). Essas escolhas e ações estão em conformidade e aprovada pelo Comitê de Ética em Pesquisa (CEP), via parecer nº 3.891.819.

7 Cabaça cortada ao meio e tocada de modo repicado com uma vareta.

Figura 8: Mestre Nico com sua viola.



Fonte: Arquivo pessoal de Luciano Xavier, 2020.

Mario José Moreira, popularmente conhecido como Maro Preto, nasceu no ano de 1939, sendo o sambador mais idoso do grupo, com seus 84 anos. Mestre Maro é cantador, toca também viola e pandeiro, mas principalmente, o prato (tocado com uma colher ou garfo). Trabalha como lavrador e afirma ter iniciado sua jornada no samba aos 18 anos e, desde então, nunca parou.

Figura 9: Maro Preto tocando prato.



Fonte: Arquivo pessoal de Luciano Xavier, 2020.

José Riachão da Silva, ou Zé de Inácio (*in memoriam*), como é conhecido, nasceu no ano de 1941 e faleceu no ano de 2020. Aos 79 anos de idade, o sambador deixa um importante legado no samba de roda de Serrolândia, tendo começado a “brincar samba” (tal qual ele mesmo dizia) já aos 40 anos, com primos e amigos do povoado de Maracujá. Mestre Zé de Inácio também foi lavrador; no grupo, atuou como cantador e, nas batucadas de pandeiro. Demonstra ser essa a sua maior vocação, embalando os compassos da chula e as pisadas de batuque.

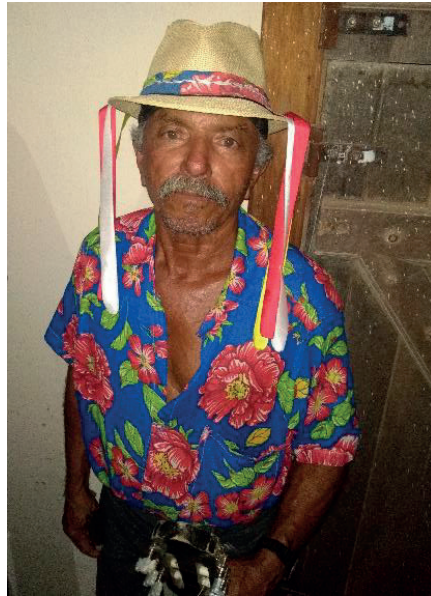
Figura 10: Zé de Inácio com seu pandeiro.



Fonte: Arquivo pessoal de Luciano Xavier, 2020.

Generino Gomes da Silva, conhecido por todos como Generino, nasceu no ano de 1945. Aos 72 anos, mostra-se muito disposto a sambar. O referido sambador trabalha no campo como lavrador. No grupo, ele canta e toca pandeiro. Ao contrário dos demais sambadores, que moram na sede da cidade, Mestre Generino mora na zona rural, na Fazenda Getirana. O sambador atesta que samba desde os 15 anos, tendo aprendido muito com tios e amigos já falecidos e se desenvolvendo bastante, após sua entrada no Grupo Pinote.

Figura 11: Generino com a viola.



Fonte: Arquivo pessoal de Luciano Xavier, 2020.

José Martins de Oliveira, popularmente Zezinho, nasceu no ano de 1952. Aos 71 anos ainda trabalha como lavrador. No grupo atua como cantador, tocador de viola, prato e principalmente o cavaquinho. Mestre Zezinho, assim como Generino, também reside na zona rural, mas no povoado da Saracura. Sua relação com o samba começa desde muito jovem, nos pinotes de batuque e cantorias de chula.

Figura 12: Zezinho e seu cavaquinho.



Fonte: Arquivo pessoal de Luciano Xavier, 2020.

Odélio Barbosa da Silva, conhecido por todos como Odélio, nasceu no ano de 1944. Com 79 anos, também é lavrador. Atua no grupo como tocador de pandeiro e cantor. Mestre Odélio afirma ter começado a sambar com o finado Irineu e Pititinga, mas foi quando conheceu seu amigo, Nico, há uns 20 anos, que se empenhou mais e desde então se desenvolve no grupo.

Figura 13: Odélio com seu pandeiro.



Fonte: Arquivo pessoal de Luciano Xavier, 2020.

Djalma Galdino dos Santos, conhecido por todos como Cajal, Djalma do Peixe, ou simplesmente Djalma, nasceu no ano de 1949. O mestre faleceu aos 74 anos, no ano de 2022, foi lavrador, tendo trabalhado muito tempo concomitantemente como pescador. Mestre Djalma foi tocador de matraca⁸, mas atua principalmente na organização do grupo, como produtor. Começou a ir para o samba desde criança. Quando comprou um gravador, ia principalmente para gravar as chulas e batuque ali cantados, afirma ter muito material gravado. Logo no início do Grupo Pinote, começou a acompanhar os sambadores, integrando ao coletivo.

⁸ Pequeno instrumento percussivo feito de tábuas, que se atritam aos serem balançadas, criando um compasso ritmado, principalmente no batuque.

Figura 14: Djalma e tocando a matraca.



Fonte: Arquivo pessoal de Luciano Xavier, 2020.

Mario Alves Mendes, ou simplesmente Mario, nasceu no ano de 1949. Hoje, aos 74 anos, é lavrador, divide seu tempo entre a roça e as rodas de samba. Mestre Mario não toca nenhum instrumento no grupo ou mesmo canta; atua como assistente dos sambadores. Auxilia-os levando os instrumentos, ajudando com o fogo que aquece o couro do pandeiro, e no reisado, em que carrega os “agrados” que os anfitriões e anfitriãs das dão ao Santo Reis.

Figura 15: Mario no aguardo dos “agrados” de Santo Reis.



Fonte: Arquivo pessoal de Luciano Xavier, 2020.

José Macedo dos Santos, conhecido por todos como Zé do Roçadinho, nasceu no ano de 1950. Aos seus 73 anos, Mestre Zé do Roçadinho também afirma ser lavrador; no grupo, atua tocando pandeiro, animando as rodas de batuque. Também destaca sua participação no samba desde criança, aprendendo as cantorias e compasso do samba por meio da oralidade, de uma escuta e observação atentas aos corpos e vozes dos que vieram antes.

Figura 15: Zé do Roçadinho em apresentação do samba.



Fonte: Arquivo pessoal de Luciano Xavier, 2021.

Antônio Gonçalves de Lima Filho, conhecido mesmo por Antônio, nasceu em 1948, destacando sua vivência por muito tempo na roça. Aos 75 anos, Mestre Antônio, também lavrador, participa das rodas de samba sempre que pode, tocando pandeiro e entoando cantigas de chula e batuque. Sua relação com o samba perpassa as amizades, percorrendo as rodas de samba e reisados na cidade de Serrolândia.

Figura 16: Antônio em apresentação do samba.



Fonte: Arquivo pessoal de Luciano Xavier, 2022.

Como percebido, o Grupo Pinote é formado em sua totalidade por homens idosos e lavradores. Esse segundo fator conflui bastante nas temáticas das letras tanto de chula quanto de batuque, estando o cotidiano da roça e o universo rural bastante tematizados em seus versos, bem como na poética e performance como um todo. Todos do grupo residem atualmente em Serrolândia, sua maioria na sede, exceto os mestres Zezinho, Zé do Roçadinho, Generino, que residem na zona rural do município.

Como relatado pelos sambadores no grupo de discussão, a relação de cada um com o samba de roda inicia-se de modo particular. Alguns têm contato com o samba desde criança, já frequentando as rodas de samba; outros começam a sambar mais tardiamente, o que não anula o seu sentimento de pertença ao estar com os amigos sambando. Os processos de aprendizagem com os mais velhos também demonstram o respeito e a ancestralidade que sentem os sambadores, como percebemos na fala do Mestre Generino, o qual rememora sambadores e amigos que marcaram sua trajetória:

Eu comecei [a sambar] com 15 anos de idade. Sambei uns 30 ou 40 anos mais Vardo, ele faleceu. Depois comecei mais o finado Liquinho... bom também, ele faleceu. E agora somente eu brinco mais Zezinho, com muito gosto e prazer⁹. Não tenho o que reclamar da minha infância. Hoje, com minha velhice, continuo gostando, a profissão que eu tenho é essa. [Comecei a sambar com] o finado Vardo e o finado Vardemar (tios de Generino). [...] Aprendi com o grupo mesmo na roda de samba, fazia a segunda [voz], depois comecei a cantar a primeira... O finado Chiquinho formava uma brincadeira agora, e antes da boca da noite ele vinha me buscar; e eu ia. Ele me considerava tanto, que os [bonés do] grupo era igual, mas todo boné meu ele colocava uma diferença pra ninguém usar (MESTRE GENERINO, 2020).

9 Essa referência de Generino, de que somente “brinca” com Zezinho é pelo fato de este último ter sido sua dupla de cantoria de chula no Grupo Pinote.

Na fala de Generino, assim como percebemos nos relatos e conversas com os outros sambadores, há uma espécie de reverência e apreço a Chiquinho, já falecido, sendo ele um dos fundadores do Grupo Pinote e articulador do samba em Serrolândia. É consensual entre os sambadores que muitos deles aprenderam e aprimoraram muitos de seus conhecimentos e práticas sobre o samba com o referido sambador. A rememoração de tempos e experiências em conjunto traz uma nostalgia aos sambadores, revelando a afeição, estima e respeito que todos os integrantes do grupo sentiram e sentem por Chiquinho.

Um aspecto que cabe nossa atenção é a multirracialidade na composição do grupo, acentuando ainda as ardilosas prerrogativas do *colorismo*, que pressupõe o racismo mediante a gradação da cor da pele negra. Percebemos as marcas da multirracialidade, no fenótipo dos sambadores, que possuem cores de pele e feições distintas, delineando uma diversidade racial/étnica consonante com as assertivas de Exedell (2017), em seu retrato sobre o samba do/no Piemonte da Diamantina. De acordo com o autor, “as rodas de samba do Piemonte são protagonizadas por gente de toda cor – negros, morenos, mulatos, mamelucos, caboclos e galegos – entre vários termos utilizados para descrever a aparência racial no interior da Bahia” (EXDELL, 2017, p. 17). Essa assertiva amplia os discursos sobre o samba engendrados principalmente no Recôncavo, em que se ratifica um samba particular das comunidades negras, sem perder de vista que o samba é marca ancestral do povo preto no Brasil.

A MANIFESTAÇÃO MUSICAL E PERFORMÁTICA DO SAMBA DE RODA DO GRUPO PINOTE: CARACTERÍSTICAS E PARTICULARIDADES

O samba de roda no Piemonte da Diamantina reverbera as vivências e experiências individuais e coletivas dos sertanejos do semiárido baiano. A expressão do samba marca uma ruralidade que é performatizada entre giros e pinotes, cantos e ritmos cadenciados pela multirracialidade do povo sertanejo. De acordo com Exdell (2017, p. 15), “no Piemonte, a palavra samba pode denotar uma dança, um tipo de performance musical e uma ocasião festiva. Pode-se *tocar* e *dançar* samba e, igualmente, *ir* para um samba”. Assim, *sambar* denota uma multiplicidade de fazeres artístico-culturais e festivos, em que a significação permeia o pragmatismo dos praticantes.

Exdell (2017) ainda nos afirma que “o repertório musical do samba envolve a alternância entre duas modalidades, a chula e o batuque, cada qual definida por uma combinação de canto, coreografia e acompanhamento instrumental, e executada em formato de uma roda” (EXDELL, 2017, p. 15). Tal qual no Piemonte da Diamantina é o samba em Serrolândia, a alternância da chula e do batuque demarca uma performatividade que difere o samba do território de identidade em questão da performance praticada no Recôncavo da Bahia.

Como afirmam os sambadores do Grupo Pinote, a modalidade de samba de roda

praticado por eles é nomeada pelos mesmos como sendo *samba brasileiro*. Exdell (2017) também destaca esse fator por outros sambadores, ao estudar o samba de roda na cidade de Capim Grosso/BA. É válido salientar a aproximação performática do samba entre essas duas cidades, assim como a relação amistosa entre os sambadores do Grupo Pinote, de Serrolândia, e de Capim Grosso, posto que já se conhecem e dividiram muitas rodas de samba.

Refletimos que essa nomeação de “samba brasileiro” utilizada pelos sambadores do Piemonte da Diamantina é uma designação em oposição ao que eles chamam de *samba de caboclo* ou mesmo o do Recôncavo, que está associado ao culto dos orixás ou outras entidades. Mesmo assim, os sambadores reiteram que, se os chamarem para tocar em um terreiro, iriam de bom grado, evidenciando que não há barreiras culturais ou religiosas que os façam negar um samba.

No que diz respeito à performatividade do samba do Grupo Pinote e do Recôncavo, Mestre Nico, então líder do grupo, atesta:

[...] a diferença é no ritmo. O nosso aqui é um ritmo mais macio... chula é devagazinho, quando termina a chula é hora de batucar. Aqui a turma gosta mais do batuque pra avexar o movimento, e lá é direto. Canta tudo junto, e é um negócio ligeiro demais, direto, direto (sinais de ligeireza com as mãos e a voz). E nós aqui devagazinho numa chula, dizendo verso com um ali. E tem um negócio de uma cerração [batuque], pra beber uma, né? E aí depois que faz aquela rodada é hora de batucar. Esquentar os pandeiros pra ficar bom, e aí agora faz o batuque (MESTRE NICO, 2020).

O sambador Djalma complementa:

Aqui é prato, pandeiro, cavaquinho e viola. E lá não, lá aquele zabumba... dois zabumba, um fica de um lado e um de outro, uma sanfona, que nós não tem aqui. Lá é sanfona... é um triângulo. E aí agora eles começa a fazer batuque com candomblé [...]. E aí eles chamam de samba de roda é esse de lá... do zabumba. E o nosso aqui é diferente (MESTRE DJALMA, 2020).

São perceptíveis os diversos elementos que caracterizam o samba do Grupo Pinote. Ambos os sambadores atestam desde os aspectos religiosos aos performáticos, ou ainda a utilização de determinados instrumentos em ambas as performances.

A origem do samba em Serrolândia é desconhecida. No relato da entrevista do grupo de discussão feita com os sambadores, observamos essa questão:

A gente já nasceu nisso [...] Meu pai era sambador, e desde quando eu nasci, que eu abri os olhos, e com 10 anos eu já arrochei. [...] Meu pai, quando eu nasci, ele sambava. Quando ele nasceu os pais dele... e aí vem de geração em geração (MESTRE NICO, 2020).

Como podemos observar na fala do Mestre Nico, não há uma data de surgimento do samba em Serrolândia, desde criança ele já samba e reitera a transcendência da prática entre seus antepassados. Há uma repetibilidade nas falas dos sambadores sobre essa questão. Quase todos relatam que já conhecem o samba desde muito jovem e que

desconhecem uma data específica de seu surgimento em Serrolândia, já que em toda a região a população já sambava.

Embora não se saiba quando o samba aparece no município, mestre Nico aponta os contextos socioculturais em que o samba emerge:

A quebra de licuri era o meio de formar o samba. Não tinha outra atividade pra divertir, sabe? Era batalhando na roça e de noite sambar, era a festa que tinha. Podia dizer: 'vai ter o Reis na casa de fulano', com 30 dias, 60 antes, avisava e aí o mundo abalava. Não tinha outra diversão, a primeira foi o samba mesmo (MESTRE NICO, 2020).

Como já afirmamos em discussões anteriores, o licuri se constituiu por muito tempo como a principal fonte de renda para as famílias da cidade, especialmente às que viviam em contextos socioeconômicos mais vulneráveis, seja na sede ou nas zonas rurais. É nas quebras e tiras de licuri que o samba de roda se apresenta como divertimento e descontração dos trabalhadores e trabalhadoras. Djalma reitera essa afirmativa e acrescenta:

Mais ou menos... começaram [as rodas de samba] nas tiras de licuri e quebra de milho. As muié começavam a cantar a roda, depois que as muié cantava a roda, aí os homem ia pra lá, levava a violinha e ficava batendo... e aí começou esse ritmo de samba de roda, porque as muié era quem cantava roda ali. E o povo via muié e homem, todo mundo tirar licuri, debulhar milho nas fazendas e aí começou (MESTRE DJALMA, 2020).

Assim posto, é nesse cenário trabalho rural que o samba principia em Serrolândia, bem como em tantos outros lugares do Piemonte da Diamantina. A relação do samba com as práticas cotidianas do trabalho no campo é tipicamente estabelecida. Tanto que grande parte das cantigas de samba, sejam de chula ou batuque, acentuam as vivências e experiências no bojo da ruralidade.

De acordo com os sambadores, o Grupo Pinote surge no ano de 2008, época em que o grupo concorreu ao edital do Ministério da Cultura e foi selecionado. Mas percebemos, que a relação dos sambadores com o samba acontece desde muito tempo, a formação do coletivo é que está datada no supracitado ano.

Um ponto interessante exposto no grupo de discussão por Mestre Nico é a origem do nome “Grupo Pinote”:

[...] a turma, riliano¹⁰ a gente, botaram o nome na rua, o povo gritava: 'ó o Grupo Pinote'... primeiro botaram 'Grupo Mocotó'; depois mudaram: 'é o Grupo Pinote'. Aí quando perguntaram lá [no rádio], eu disse: 'rapaz não tem nome não. A turma rilia a gente assim, chama a gente o Grupo Pinote'. É que o povo dizia que a gente andava pinotando e pulando, na rua, assim brincando. Aí lá eu não sabia dizer, sorrindo, aí eu digo: 'rapaz, botaram o Grupo Pinote'. Aí mandaram um projeto pra Brasília aí quando aprovou, que chegou aprovado, veio de lá como Grupo Pinote. Então tá batizado (MESTRE NICO, 2020).

10 O mesmo que rir de algo ou alguém; achar graça; pirraçar.

É bastante interessante o nome que o grupo recebe pelo público, o qual também é prontamente aceito pelos sambadores. “Pinotar”, segundo os dicionários, é um verbo/ação que está atrelado à ideia de pular, se agitar. Assim, a performance de samba do grupo desencadeia o nome que carrega o coletivo. O fato de o projeto cultural ser enviado/inscrito para Brasília com o nome Grupo Pinote e retornar premiado também é um aspecto que legitima/consolida a nomeação do grupo.

Ao ser questionado se o grupo gosta do nome dado pelo público, todos dizem que sim; e Mestre Nico (2020) afirma: *“Um tempo desses, uma Maria Rita, que anda lá em compadre Paulo, não sei de onde ela é... tentou... disse que pra mudar o nome, em eu não quis mudar não. Ela queria botar ‘Estrela Guia’”*.

No que tange à relação do Grupo Pinote com alguma religiosidade, percebemos as imbricadas relações com o catolicismo, não somente na devoção, mas nas próprias festividades: *“A Igreja Católica... Tem hora que o padre chama pra fazer farra mais a gente. Mas se um crente chamar nós vai também, eles é que não chama”* (MESTRE NICO, 2020); Mestre Dijalma (2020) acrescenta: *“A gente canta o Reis na Igreja todo ano”* (DJALMA, 2020).

Percebemos também a relação do samba de roda do Grupo Pinote com o catolicismo através das marcas simbólicas nas letras de chula, batuque, e principalmente nas cantigas de Reis, uma vez que o grupo também pratica reisado, expressão intimamente ligada ao cristianismo, isto é, ao percurso feito pelos Três Reis Magos no nascimento do Menino Jesus. Esses elementos são perceptíveis no trecho da música “Reis de Porta”, cantada pelo grupo:

“[...] E bateu asas, canta o galo
Cristo nasceu em Belém
E quem correr com o Reis da Porta
Corre com Jesus também”.

Ao serem questionados sobre os principais locais e datas em que o grupo se apresenta, os sambadores relatam que não têm hora para sambar, sempre que são convidados estão de prontidão. Apenas a expressão do reisado é que tem data fixa: *“É só o dia 1º até o dia 6 [de janeiro], que é o reisado. Agora esses voluntários é convite, aí os cara convida a gente pra ir e a gente vai”* (MESTRE DJALMA, 2020).

No que diz respeito a algum tipo de apoio dos órgãos e instituições governamentais, o grupo atesta que, às vezes, a prefeitura da cidade (por meio do Departamento Municipal de Cultura) contribui com algo, seja na confecção de uma roupa ou na disponibilização de transporte, quando as apresentações são fora da cidade. No entanto, os sambadores se sentem frustrados, pois, segundo eles, o apoio à cultura local deveria ser “mais intenso”. Ponderamos que essa “intensidade” está relacionada principalmente ao desenvolvimento

e a implementação de políticas culturais mais direcionadas às tradições populares locais.

Os editais culturais das esferas federal e estadual também contribuem para a perpetuação do samba do Grupo Pinote. Os sambadores ainda relatam a escassez de editais que assegurem a continuidade das atividades de samba, como o projeto que aconteceu em 2008. Embora eles também apontem alguns produtores locais, como: Morgana Sidma, Zilma Pereira, Luciano Xavier, Nadja Araújo e Márcia Cerqueira, que contribuíram muito com eles e com a manutenção da memória do samba, amparando-os por meio de alguns projetos culturais e inscrições do grupo em editais culturais.

Ainda assim, é perceptível hoje algumas mudanças no âmbito local, no que diz respeito ao incentivo às tradições culturais locais em Serrolândia. No caso do Grupo Pinote, foi aprovada a Lei Municipal nº 693 de 07 de janeiro de 2019, que institui o Reisado como patrimônio cultural imaterial de Serrolândia, de modo que recomenda também que sejam trabalhadas nas escolas do município. Fica evidente um despertar no cenário do poder público municipal ao reconhecimento das tradições locais, mesmo que as ações sejam ainda bastante tímidas, pois há outras questões que são mais emergentes acerca das culturas tradicionais do município, como por exemplo a criação de um plano de salvaguarda do samba e de outras expressões que compõem o bojo da cultura popular de Serrolândia.

Essa é uma preocupação constante do grupo. Pelo fato do coletivo ser formado por pessoas idosas, questionamos aos sambadores sobre seu sentimento no que diz respeito à continuidade do samba no município.

[...] se tivesse uma turma nova segurando a gente até já tava descansando. A gente ia assistir, porque a gente gosta, acompanhar... não tem. Ai a gente assiste nós mesmo. [...] E fica triste, né, porque a gente não fazendo não vai ter quem faça. [...] Tem nós aqui, né... Se nós for fazer um [samba] amanhã, tem que chamar os colega de fora... como eles também vem buscar a gente pra ajudar uns aos outros. Ai é aquela combinação, quando eles precisa lá, nós tá junto; quando nós faz aqui também, eles vêm (MESTRE NICO, 2020).

[...] A gente fica mais triste quando morre um sambador. Ai cada vez mais aquela tristeza vai aumentando, porque a gente tá vendo que tá acabando (MESTRE DJALMA, 2020).

Naturalmente, há uma preocupação do grupo no que diz respeito à salvaguarda, isto é, à continuidade da expressão do samba em Serrolândia. Os sambadores explicitam a sua tristeza em não ter multiplicadores do samba. Exdell (2017) discorre que essa é uma problemática vivenciada por muitos grupos de samba do território (ou mesmo do Estado), visto que “novas culturas globais e atitudes de preconceito contra músicas ‘da roça’, como o samba, proliferam tanto nas escolas públicas quanto na mídia de massa” (EXDELL, 2017, p. 150); o que acaba por distanciar a juventude das manifestações de culturas tradicionais.

Uma certa angústia dos sambadores é também acentuada quando morre um sambador, este é um aspecto simbólico que ilustra um possível fim do samba na cidade. No cenário atual vivenciado, mestre Nico relata a parceria com os demais sambadores

da região, posto que, como não se tem descendentes do samba no município, quando necessário, os lugares no samba são complementados com colegas e amigos sambadores circunvizinhos.

Diante do exposto, percebemos a relevância artística, cultural e identitária da expressão do samba de roda do Grupo Pinote, mesmo que esta tenha enfrentado (e ainda esteja enfrentando) muitos desafios no tocante ao incentivo e salvaguarda.

Consequente, a fim de compreendermos consistentemente a poética e performance do samba do grupo estudado, abordaremos com mais ênfase a chula e o batuque, modalidades constituintes do samba no Piemonte da Diamantina, assim como o reisado, manifestação cultural popular católica, também constituinte da expressão do Grupo Pinote e cadenciada pelo samba.

Chula e Batuque: Cadências Rítmicas e Performáticas

Antes de prosseguir com a descrição das performances do samba de roda do Grupo Pinote, cabe-nos salientar que este estudo não pretende dar conta de toda a performance construída e expressa pelo grupo. Até porque esta é complexa e multifacetada, e necessita de outros recortes que abarquem a pluralidade nela encontrada. Tampouco intentamos engessar a expressão poética dos sambadores, visto que sua fluidez é inegável, genuinamente movente, como nos lembra Zumthor (2010, 2014).

Nosso objetivo é apontar, mesmo que de modo sumário, os principais elementos característicos à performance do samba do coletivo estudado, a fim de dar conta de uma análise poética contextualizada. Intentamos trazer os aspectos da performance como forças complementares de uma poética que é cadência pelo corpo e pela voz.

Outros elementos como: os instrumentos, vestimentas, dentre outros aspectos que atravessam a expressão do samba, também são relevantes em nossa análise. O lugar sociocultural dos sujeitos poéticos do samba corrobora ainda a complexidade dos elementos metodológicos e sistemáticos a serem considerados no processo de análise.

A poética do samba de roda do Grupo Pinote principia com um fogo improvisado pelos sambadores, no qual eles aquecem o couro que reveste os pandeiros. A afinação da viola, do cavaquinho, os arranhões no prato de esmalte, as batucadas na cuia/cabaça e na matraca, também performam o limiar da roda de samba.

Figura 16: Mestre Zé de Inácio (*in memoriam*) aquecendo o pandeiro.



Fonte: Arquivo pessoal de Luciano Xavier, 2020.

Figura 17: Mestre Mario mantendo o fogo aceso com pedaços de papel, enquanto os demais sambadores esquentam o pandeiro e preparam seus instrumentos.



Fonte: Arquivo pessoal de Luciano Xavier, 2020.

Esse momento de preparação dos instrumentos é também de conexão dos sambadores entre si e com a o samba a ser realizado. Como já afirmamos, a poética do grupo Pinote se desdobra entre chulas, batuque e o reisado. *A priori*, iremos expor as duas primeiras, posto que elas também fazem parte da expressão do reisado.

A chula é um momento marcante e iniciático no samba do Grupo Pinote. Com um ritmo lento e embalado pela viola, os sambadores cantam as letras que evidenciam uma poética do cotidiano rural sertanejo, por eles vivenciadas. A viola protagoniza esse momento, com afinação tipificada como *rio-abaixo* ou *boiadeiro*, típica do samba do Piemonte. “Ambos termos, rio-abaixo e boiadeiro, podem se referir à afinação da viola em sol aberto. Um toque boiadeiro, porém, expressa uma maneira de tocar chula compassadamente” (EXDELL, 2017, p. 48).

Um aspecto interessante sobre a viola no samba do Grupo Pinote é que os sambadores utilizam um violão de 6 (seis) cordas, como tal. É a organicidade de cada corda, bem como sua afinação que constitui a sonoridade da viola, esta que comumente possui 10 (dez) cordas.

Com melodias e versos que desvelam um *samba-poesia* da coletividade, a chula acalenta o público, para além dos sambadores, num constante retomar do passado, da memória coletiva que enlaça e alcança todos os presentes. Um aspecto interessante é que, no momento da chula, nenhum dos sambadores ou mesmo o público adentra a roda para sambar, é quase que um momento etéreo de parcimônia do corpo, contemplação e reflexão do que está sendo cantado.

A cantoria das chulas acontece com uma divisão de duplas, num processo responsorial, isto é, uma dupla de sambadores canta e a outra responde.

[...] a gente [canta] é dois. [...] E é assim ó... pode ter duzentos [sambadores] o brinquedo é de seis. Dois, quatro, seis (e vai apontando para as duplas que cantam no grupo). Se tiver mais, fica na reserva lá, só participa nós seis aqui. Eu canto, depois ele canta, depois o outro canta (apontando para as duplas). Pode cantar uma música nós seis, cada dupla de uma vez. Os outros fica olhando. [...] No lugar que tem muito sambador, a gente dá uma brincadeira e depois sai, pros colega brincar, também... aí eles entram (MESTRE NICO, 2020).

A organização da performance da chula é disposta então de modo sistemático e definido, o que não anula o caráter democrático do samba, uma vez que os sambadores – a depender das circunstâncias – alternam sua participação, de modo que todos comunguem do momento. Atualmente, no Grupo Pinote, há três duplas que compõem as cantorias, sendo formadas pelos mestres: Nico e Odélio; Zezinho e Maro Preto; Antônio e Zé do Roçadinho; essa formação perpassa por alterações, a depender da disponibilidade e presença dos mestres em uma roda de samba.

No que tange às letras e temas das chulas, há uma tematização que entremeia os acontecimentos cotidianos dos sambadores:

[...] às vezes quando morre um [sambador], que nem a chula que a gente fez com João Araripina, na época que [o] mataram lá no Paraíso, aí Nico fez a chula. Às vezes acontece uma coisa e a gente faz. Também de política. [...] É o jeito de fazer, e na realidade é uma forma do povo apreciar. [...] Ele [Nico] já vai caçar um jeito de fazer uma [chula] dessa reunião (risos entre os sambadores). Entendeu agora?! O acontecimento é assim (MESTRE DJALMA, 2020).

A [chula] do urubu foi tudo istuciado¹¹, que um colega fez ali. Fala da seca... os urubu conversando vai contando. [...] Tem uma [chula] do pé de mandioca, que o cara com um pé de mandioca fez 50 saco de farinha. Ó que mentira... e fala de roça. Aí tudo a ideia que o cara istuciou viraram tudo mentira. [...] A do licuri... Luizão me infernou pra fazer essa chula: 'faz a chula, faz a chula'... aí eu fiz a chula (MESTRE NICO, 2020).

É perceptível que o cotidiano característico da roça, do campo, personalidades, amigos e encontros dos sambadores e demais experiências vivenciadas por eles compõem o universo temático e poético das letras da chula. As letras variam de tamanho e de tema, narrando histórias de outrem ou mesmo do próprio grupo. Podemos apreender também figuras de linguagem que adornam a criação poética, como a personificação dos urubus, que conversam sobre a seca. É válido acentuarmos que a poesia oral da chula necessita de um estudo mais aprofundado, visto a sua complexidade no universo poético, representacional e identitário expressos em seus versos.

Após o momento da chula, a performance do samba do Grupo Pinote é cadenciada pelo batuque, um samba mais acelerado, também o momento em que todos (público e sambadores) participam da roda de samba, com dinâmica de corpos, vozes e palmas em um movimento constante e ritmado. Como se percebe, diferentemente do momento da chula, no batuque, os sambadores e o público sambam no meio da roda. As danças são aleatórias, cada um ao seu modo, com giros, pisadas e gingados; podendo ocorrer de modo individual, duplas, trios ou mais pessoas na roda de samba. Entretanto, as danças confluem dentro do ritmo proposto pelo pandeiro, cuia/cabaça, prato e matraca. No momento do batuque performatizado pelo grupo, a viola e o cavaquinho não entram em cena e, mesmo quando entram, são ofuscados pelas batidas das palmas, instrumentos de percussão, gritos de animação e cantoria dos sambadores e público.

A cantoria do batuque acontece concomitante às danças. Com estrofes curtas e repetidas inúmeras vezes na mesma performance, os sambadores elaboram uma espécie de convocação ao público participante da roda, a entrar e sambar. Algo curioso é que, logo quando inicia o batuque, os sambadores são os primeiros a adentrar a roda de samba, algo bastante ritual. Isto é, um a um dos sambadores imergem na roda de samba e, só depois disso, o público tem sua vez; vez ou outra, uma pessoa do público adentra antes, mas isso não se mostra um problema aos sambadores do grupo.

A simbologia dos corpos na roda de samba opacifica os problemas cotidianos para o aflorar das sinergias instantâneas do samba. Fatores como este ilustram a importância

¹¹ Termo que se refere a algo criado, inventado.

da performance na poética do samba de roda. Zumthor (1993) reitera a performance como ponto de interligação da obra poética, ao afirmar que “é na performance que se fixa, pelo tempo de uma audição, o ponto de integração de todos os elementos que constituem a ‘obra’; que se cria e recria sua única unidade vivida: a unidade *desta* presença, manifesta pelo som *desta* voz” (ZUMTHOR, 1993, p. 163). Isto é, a cadência do samba embala os corpos na roda, estes que amplificam os sentidos totalizantes da obra poética, num constante (re)criar de estéticas e significações.

Adiante, traremos sobre uma discussão mais consistente acerca da poesia das cantigas de batuque, trazendo as suas tipificações, bem como suas questões formais e temáticas. Não tardiamente, acentuaremos mais proficuamente a performance do batuque, de modo a “ensaia” algumas de suas significações na construção da obra poética.

O Samba no Reisado: um Grupo de Samba de Roda que Também Canta Reis

Reiterando algumas afirmações tecidas anteriormente, destacamos que, tal qual muitos grupos de samba do Piemonte da Diamantina, o Grupo Pinote possui uma relação especial com o reisado. Assim temos um grupo de samba de roda que também canta Reis. O fato é que muitos dos reisados praticados no Piemonte da Diamantina, assim como em outros territórios da Bahia, possuem o samba no âmago da sua expressão (EXDELL, 2017).

Segundo Adão Fernandes Lopes (2018, p. 56), “[...] a *Folia de Reis* ou *Reisado* é um auto popular que procura rememorar a trajetória dos Reis Magos, a partir do momento em que eles recebem o aviso do nascimento do Messias, até a hora em que encontram o Deus-menino”. O reisado, comumente, acontece desde o Natal, entre o dia 25 de dezembro e o dia 6 de janeiro. Nesse período, os *reiseiros* (como são chamados os praticantes de reisado) saem às ruas cantando louvores ao Santo Reis, que figura os Três Reis Magos do nascimento de Jesus. No percurso, os reiseiros cantam de porta em porta e recolhem os “agrados” que os anfitriões doam ao Santo Reis.

Embora a maioria dos reisados aconteçam na data supracitada, o reisado do Grupo Pinote acontece mais regularmente entre os dias 1 a 6 de janeiro. Neste período, os sambadores permeiam diversas casas em Serrolândia para fazer samba e louvar ao Santo Reis; o trajeto acontece principalmente na sede, mas quando convocados, o grupo também se desloca para as zonas rurais, a pedido dos amigos. Grande parte das casas visitadas são pré-definidas, outras os sambadores vão aleatoriamente, quando recordam ali no momento da folia.

Ao chegar na porta da casa, os sambadores, e o público que os acompanha, cantam o chamado “Reis de Porta” (Anexo 01). Nesse momento, assim como na chula, não há danças, é um momento íntimo e de adoração ao Santo Reis. Ao fim da cantoria, todos gritam “Viva Santo Reis” e esse é o sinal para o(a) dono(a) da casa abrir a porta e receber os reiseiros.

Ao adentrar à casa, os sambadores cantam o “Batuque do dono da casa” (Cantiga 18 do Anexo 02) e daí já se inicia o clima festivo e cadenciado pelo samba. Na sequência, canta-se uma chula, com um ritmo mais lento, seguido de outro batuque. Como apontamos, o reisado do Grupo Pinote é cadenciado pelo samba. Assim, a chula e o batuque compõem também o momento performático ao Santo Reis.

Há uma figura emblemática que faz parte do reisado do Grupo Pinote, que acompanha todo o percurso, mas que protagoniza teatralmente o momento de conversa com o/ dono/a da casa. Na residência, após a realização do samba, entra em cena o Caboclo, que diferencia o reisado do Grupo Pinote de outros do Estado e Brasil afora.

Figura 18: O Caboclo no reisado do Grupo Pinote.



Fonte: Arquivo pessoal de Luciano Xavier, 2020.

O Caboclo é uma personagem que, segundo os sambadores, não pode faltar em seu reisado. Ele é interpretado por um amigo dos sambadores, que sempre participa da Folia de Reis. Algo curioso é que Caboclo nunca demonstra sua real identidade ao público; normalmente, somente os integrantes do grupo ou alguém mais próximo sabem a sua real identidade.

As vestimentas do Caboclo chamam bastante atenção pela originalidade na configuração da personagem, sendo suas roupas e acessórios: uma calça estampada, camisa social, paletó azul, um relógio artesanal (feito com sandália de borracha pintada), e um chapéu de palha com aspecto peludo. Sua máscara é feita de cabaça e coberta com couro de bode; as orelhas de sandália de borracha e o nariz de madeira. O Caboclo carrega consigo um chicote de madeira e corda, assim como uma capanga de pano, a qual ele utiliza para guardar alguns “agrados” que os anfitriões lhe dão diretamente, sendo comumente dinheiro, comidas e bebidas, estas últimas que são carregadas pelo “capangueiro”, Mestre Mario.

Figura característica do sertão baiano/Brasileiro, o Caboclo simboliza a hibridização da cultura branca, africana e indígena. Com ênfase no samba do Grupo Pinote, ele pode ser apreendido como o próprio sinônimo de mestiçagem, de uma mistura étnico-racial (como a nomenclatura já sugere) e performática, imerso numa poética que é plural e coletiva.

Figura 19: O Caboclo frente ao presépio da Igreja Matriz de Serrolândia.



Fonte: Arquivo pessoal de Luciano Xavier, 2020.

O Caboclo é o porta-voz do grupo e responsável por pedir aos donos da casa os presentes ao Santo Reis. Esse momento de requerer os “agrados” para Santo Reis é bastante simbólico e performático; nele, o Caboclo discursa aos anfitriões. A personagem imposta a voz, a fim de manter anônima a sua identidade; isso, tanto no momento da performance com os anfitriões quanto ao se dirigir a qualquer pessoa no cortejo. Em verdade, o Caboclo se encontra em constante performance, a todo instante no reisado.

Sempre brincalhão, inteligente e astuto nas respostas e diálogos – seja com os anfitriões ou qualquer outra pessoa –, o Caboclo esbanja carisma entre os sambadores e o público participante. Configura-se como uma espécie de “coringa” e símbolo do reisado em Serrolândia, ao comandar toda a performance do samba no reisado, em especial no momento do batuque, ditando quando começam e terminam as cantorias e danças.

A representação performática do Caboclo na roda de samba permeia o conceito de *teatralidade*, cunhado por Zumthor (2010, 2014), a qual presume a colocação do sujeito em cena, ou seja, na performance; ao mesmo tempo, transcende essa conceituação, ao se conectar com uma outra gnose negro-indígena-brasileira. Tal teatralidade se constrói no samba de roda do grupo também nas cantorias e danças de chula e batuque no decorrer do ano, apresentações em que o Caboclo não está presente, já que ele aparece somente na época do reisado (início do mês de janeiro). Contudo, o Caboclo em cena, na sua relação com o público e demais sambadores, transpõe uma representação teatral que torna a poesia oral do samba de roda do Grupo Pinote ainda mais original e emblemática aos olhos e ouvidos atentos à poética e performance ali em realizada.

Em todas as casas, tanto os sambadores quanto as pessoas que os acompanham são recepcionadas com comidas e bebidas, que simbolizam o sinônimo de mesa cheia e a esperança de fartura durante o ano. Como dito, os “agradados” são doados desde alimentos até bebidas, cachaças e dinheiro, o que mantém a diversão e energia dos sambadores e o público que os acompanha durante toda a noite.

O sagrado e o profano dividem espaço no reisado do grupo. As cantorias e adorações ao Santo Reis vão noite adentro, regadas à muita bebida alcoólica, cachaças e cervejas doadas pelos anfitriões das casas visitadas, consumidas pelos sambadores e público acompanhante. A respeito disso, Eloísa Brantes (*apud* EXDELL, 2017, p. 97) declara que:

[...] a espectacularidade do corpo instaura uma ‘esfera sagrada’ que não se caracteriza pela exclusão da esfera profana, como no catolicismo oficial baseado na oposição sagrado-profano, mas ‘sacraliza’ o espaço através da força centrífuga do corpo que atua sob uma perspectiva divina.

Sendo assim, a espetacularidade dos corpos performáticos e poéticos no reisado evoca uma aliança sagrada da religião católica, que não é anulada pelas bebidas alcóolicas consumidas pelo grupo, uma vez que devoção e diversão sempre estiveram presentes nos costumes e ritos de grande parte das tradições populares baianas e brasileiras.

No período do reisado ou em outros quando são convidados para se apresentarem, os sambadores não medem esforços para estarem bem vestidos e apresentáveis nas ruas da cidade. Vestidos em calças jeans ou sociais, camisas de chita em estampas florais ou camisetas personalizadas, chapéus decorados também com tiras de chita e fitas de cetim, o grupo esbanja a vivacidade características das culturas populares. Essa é a vestimenta que o grupo utiliza tanto no reisado com em outras apresentações de samba. É válido salientar que os sambadores também se apresentam com roupas comuns, utilizadas no cotidiano, isso em outros períodos do ano.

Figura 20: Os sambadores cantando uma chula no reisado.
Da esquerda para a direita: Generino, Zezinho, Odélio e Nico.



Fonte: Arquivo pessoal de Luciano Xavier, 2020.

Na expressão do reisado em questão, articulado com o samba, é evidente o hibridismo cultural na junção dessas duas manifestações populares. O reisado traz a herança branca e católica, do culto ao nascimento do Menino Jesus e da visita dos Reis Magos. O samba – mesmo o do Grupo Pinote, pautado numa perspectiva multirracial – acentua a herança negra afro-brasileira, que lhe é intrínseca, influenciado por elementos também da cultura indígena, como a utilização instrumental cuia/cabaça, dentre outros pontos e aspectos ainda não estudados.

Pensando nessas questões, tendo em vista o processo de hibridização e a sua percepção nas manifestações culturais populares, Néstor García Canclini (2000, p. 219) afirma que “a influência interacionista e etnometodológica também contribui para conceber a formação e as transformações da significação social como resultado de interações e rituais”. Nessa perspectiva, a convivência das diversas culturas no sertão brasileiro e baiano compõem um cenário de troca e interações culturais, como a que aconteceu na expressão do reisado do Grupo Pinote, intimamente ligado às rodas de samba, nas formas de chula e batuque.

Em cada ano de performance do reisado, mesmo os sambadores/reiseiros sendo bastante idosos, é grande a disposição deles em se apresentar e sambar nas casas. Muitas

de suas apresentações vão madrugada adentro, o que nos leva a admirar a perseverança e a vivacidade dos reiseiros, pois, como já descrito, são normalmente 06 noites seguidas de festa e de cortejo nas ruas da cidade, embaladas por muita alegria e animação do grupo.

Figura 21: Reisado na casa de Zilma Pereira.

Da esquerda para a direita, em pé: Antônio, Generino, Nico, Zilma, Brisa, Djalma, Maro Preto e Zé de Inácio.

Agachados: Mario, Márcia, Zezinho, Caboclo, Luciano e Odélio.



Fonte: Arquivo pessoal de Luciano Xavier, 2020.

A POESIA ORAL DO SAMBA DE RODA DO GRUPO PINOTE NAS CANTIGAS DE BATUQUE

“O que o gesto recria, de maneira reivindicatória, é um espaço-tempo sagrado. A voz, personalizada, sacraliza o itinerário profano da existência”.

(Paul Zumthor, 2010).

O dialogismo e dialética entre o corpo e a voz, transposta por Zumthor (2010) na epígrafe acima, desvela a essência da poesia oral, uma articulação entre o sonoro e o gestual na construção dos sentidos no texto poético da oralidade. Tal articulação modula um ato comunicativo poético que se inicia com o poeta na performance e se reinventa nos ouvidos e percepções do público ouvinte/expectador, num constante descortinar existencial de ambos.

Como já assinalamos, a voz cumpre um papel central na transmissão e realização da poesia oral. E embora seu ponto originário seja a boca, não é nela que a poesia oral se encerra. Ao falar sobre a transitividade da voz, Andréa Betânia da Silva (2014, p. 282) aponta que “sua pulsação não cabe na boca: sua morada final é o ouvido. Dito isto, ratifica-se, então, que seu lugar é na performance”. Sob essa perspectiva, compreendemos o papel pulsante da voz na elaboração e recepção das poéticas da oralidade, assim como a sua inserção na performance, tendo o corpo também como modulador de sentidos.

Em consonância com essas assertivas sobre corpo e voz nas poéticas da oralidade, adentramos – mesmo que de modo sumário, considerando os pressupostos e delimitações desta pesquisa – numa discussão sobre como a poesia oral do samba de roda do Grupo Pinote é expressa, haja vista as questões de sentido e a linguagem poética tecida nas chulas, batuques e no reisado. Reconhecendo esses elementos, de modo mais específico e profícuo, desdobraremos neste capítulo com um pouco mais de adensamento as questões poéticas e performáticas das cantigas de batuque, com enfoque em seus aspectos formais e temáticos.

DAS BOCAS QUE CANTAM POESIA: A LINGUAGEM POÉTICA DO SAMBA DE RODA DO GRUPO PINOTE

Conforme apontamos, as trajetórias feitas pela voz iniciam-se na boca, mas é nos ouvidos e percepções do público que ela costura as sonoridades e os sentidos. A voz permeia um caminho móvel no espaço e no tempo, que principia e modula o curso da poesia oral e ao mesmo tempo a torna imprevisível, senão no seu manifestar performático. Acerca disso, Silva (2014, p. 55) atesta que:

A(s) trajetória(s) da voz são moventes por natureza e buscam assento em diferentes lugares, sendo acolhidas por ouvidos atentos, abertas à interpretação por diferentes ouvintes, o que lhes confere um ar de imprevisibilidade, quer seja de fugacidade, que escapa à capacidade de retenção desenvolvida a partir da escrita, quer seja da flexibilidade comportada pela voz.

Assim, é perceptível a fluidez da voz e suas tessituras poéticas expressas na oralidade, distanciando-se de uma fixidez comumente compreendida na escritura. A cadência da voz dos sambadores se desloca e transita na roda de samba, de modo a captar a atenção auditiva do público, por meio da palavra cantada.

É na expressão do canto que a voz dos sambadores é situada, pois quando a linguagem/palavra é *dita*, ela se submete à voz; ao ser *cantada*, a potencializa (ZUMTHOR, 2010). E essa potencialização vocal pode ser modulada de formas diferentes, de acordo com as circunstâncias em que a performance é submetida. O fato é que, na modulação das cantigas, os sambadores potencializam suas vozes, ávidas por atingir os ouvidos atentos do público, com uma poética que entorna suas vivências individuais e que se situa também na coletividade; isso, num espaço movente e fluido, não cabível no enclausuramento de grafias, como é o caso da escrita.

A expressão poética escrita ou oral tem suas especificidades, mas não se tornam excludentes ou necessariamente dicotômicas, posto que há também uma relação de interdependência entre ambas. Muitas vezes, os elementos poéticos que estão na oralidade não podem ser transpostos para a escrita, como é o caso da modulação da voz, entonações, etc. Do mesmo modo, elementos que, embora apareçam por escritos, não podem ser executados senão por meio da oralidade, como as onomatopeias, a gestualidade, sons, dentre outros.

Sob esse prisma, Silva (2014, p. 30) afirma que “as construções orais dão vida a recursos que, presos ao papel, têm seu poder comprometido”. A autora exemplifica tal constatação tendo em vista o uso de figuras de linguagem como: a onomatopeia e a aliteração, que, mesmo utilizadas em textos escritos, sua percepção só se presentifica quando oralizada; isto é, na transposição do que está grafado para a voz e à cena/performance (SILVA, 2014).

É reconhecendo as interdependências entre a escrita e a oralidade que também situamos este trabalho, pois, mesmo transcrevendo as canções ou grafando as performances e sons, sua essência real só é percebida quando o corpo e voz dos sambadores estão em performance.

Nesse ensejo, ponderamos algumas questões acerca da poeticidade da voz e do discurso por ela expresso na poesia oral do Grupo Pinote. É no jogo rítmico estabelecido entre a voz e as palavras, assim como nas articulações de sentido feitas no interior das cantigas (seja de chula, batuque ou de reisado) que percebemos a poeticidade expressa pelo grupo. Os aspectos formais – que veremos mais adiante – também projetam uma “brincadeira” com sons e palavras, essas que se descortinam em performance.

A respeito da poesia, a compreendemos justamente como um “jogo” feito com as palavras, na instauração de movimentos lúdicos, rítmicos e polissêmicos da/com a linguagem. Os efeitos de sentido e as modulações rítmicas das palavras tecem o que chamamos de poesia. Ao falar desta, Johan Huizinga (*apud* SILVA, 2014, p. 34) versa que “a ordenação rítmica ou simétrica da linguagem, a acentuação eficaz pela rima ou pela assonância, o disfarce deliberado do sentido, a construção sutil e artificial das frases, tudo isso poderia consistir-se em outras tantas manifestações do espírito lúdico”. Nesse sentido, a poesia é pensada e construída por uma estética, imbuída de elementos formais e de conteúdo, que projetam o jogo lúdico de ritmos e sentidos.

Como gênero da literatura, a poesia pode ser entendida como o desvelar da condição e existência humana, pois como constata Antonio Candido (2017, p. 188), a literatura “pelo fato de dar forma aos sentimentos e à visão de mundo ela nos organiza, nos liberta do caos e portanto nos humaniza”. Sob esse prisma humanizador e libertador, concebemos a poética do Grupo Pinote, que se mostra não somente como uma expressão artística individual ou mesmo coletiva dos sambadores, mas como uma amostragem dos modos de ver a si e conceber o mundo que os circunda.

As letras das cantigas de chula, batuque e reisado do Grupo Pinote emanam uma poeticidade que lhes é peculiar. Esta, atrelada à existência dos sambadores como sujeitos rurais e sertanejos, que, em meio à lida cotidiana na roça, expressa poeticamente seus sentimentos e identidades, imbuídos de lirismo e de performatividade. Vejamos o fragmento de uma de suas chulas:

“Eu ‘tava’ ‘ne’ Serrolândia
Depois que a feira acabou
Fui pra casa tomar banho
Quando uma voz me chamou.
Vesti a roupa e saí na sala
Porque nessa hora eu conheci a fala
Do amigo Nadissô.

Nico tu faz essa chula
Foi Irineu quem mandou
Falano pros donos bar
Foi assim que ele me contou
“Nóis tamos descarquiados
Pois a feira mudou pro mercado
E nós aqui se acabou [...]”.

Como é observado acima, com uma linguagem coloquial característica da oralidade habitual dos sambadores, as cantigas são construídas, contrapondo-se aos padrões gramaticais ou firulas linguísticas. A linguagem utilizada pelos sambadores traz à tona a coloquialidade linguística, ao mesmo tempo que reverbera uma profundidade existencial e poética, que nos conduz à compreensão das múltiplas experiências já vivenciadas pelos sambadores.

O lirismo insurgente nas cantigas promove o sentimentalismo das vozes que as cantam, cuja potência de vivacidade e originalidade irrompe em suas modulações vocais e verbais. É nesse limiar da poesia oral do samba de roda do Grupo Pinote, em pleno sertão baiano, que corroboramos a poeticidade em movência das cantigas do coletivo estudado.

Como esta pesquisa não comporta uma sistemática de todas as modalidades que compõem a poesia oral do samba de roda do Grupo Pinote (chula, batuque e reisado), conseguinte, permearemos apenas a poética e estética das cantigas de batuque, com enfoque nos aspectos formais e de sentido, a fim de ilustrar a sua dinâmica constitutiva. A escolha do batuque como objeto para ilustração de um dos fios que tecem a poesia oral do samba de roda do Grupo Pinote se deu pelo fato de esse momento performático ser o mais popular nas apresentações do grupo.

Sob esse postulado, destacamos ainda a necessidade de pesquisas futuras que tencionem os referidos elementos inerentes à expressão do samba de roda do Grupo Pinote, com atenção para à poética e performance da chula e do reisado.

O BATUQUE EM CENA: POÉTICA E PERFORMANCE

No subcapítulo “Chula e Batuque: Cadências Rítmicas e Performáticas”, do Capítulo 2, trouxemos um pouco da performance do batuque do Grupo Pinote (para além da chula e reisado), com o intuito de compreendermos introdutoriamente sua dinâmica poética e performática. Neste subcapítulo, apontamos uma discussão um tanto mais fecunda sobre o batuque, considerando também as limitações do presente trabalho. Delinearemos, portanto, algumas nuances genealógicas, terminológicas e categóricas do batuque, assim como analisaremos algumas cantigas, de modo a apreendermos sua forma, sentidos, sonoridades e performance.

Não há um consenso sobre a origem do *batuque* ou mesmo uma conceituação unívoca. O Dossiê do IPHAN atesta que “[...] na primeira metade do século XIX o termo utilizado por escrito para designar de maneira genérica os divertimentos dos negros era batuque” (BRASIL, 2006, p. 30). Comumente o termo “batuque” foi utilizado genericamente como manifestação musical da população negra, já que toda expressão musical e percussiva que viesse de uma genealogia da negritude era considerado como tal (batuque, batucadas, etc.).

Segundo Döring (2016, p. 33), “o batuque foi tratado como termo genérico para bailes e folguedos e ‘uma diversidade de práticas religiosas, danças rituais e formas de lazer’”. Assim, o batuque era apreendido também pelas vias da religiosidade, do ritual sagrado afro-brasileiro, como forma principalmente de divertimento, mas também de fé.

Ainda sob o prisma terminológico e conceitual, Gean Paulo Gonçalves Santana (2014, p. 108), na perspectiva de Alvarenga, destaca que o *batuque* no Brasil:

[...] mais do que uma designação de dança em particular, tornou-se um termo genérico para designar coreografias ou danças acompanhadas por instrumentos de percussão. Para essa autora [Alvarenga], o termo *samba* substituiu quase completamente a designação *batuque* entre os letrados. Contudo, o povo usa os dois, indiferentemente, com frequência.

Em vista disso, *samba* e *batuque* foram designados por muitas pessoas como sinônimos. No Grupo Pinote, *samba* ou mesmo *samba de roda* diz respeito a uma totalidade performática, a qual tem como constitutivos a chula, o batuque e o *reisado* (este último somente em datas específicas). O batuque no grupo em questão se configura como um ritmo ou canto mais acelerado de *samba* – assim sendo uma modalidade –, cadenciado por pandeiros, cuia, prato e matraca; dançado de modo aleatório (individual ou coletivamente), com pisadas, giros e pinotes na roda de *samba*.

De acordo com Exdell (2017, p. 51), em sua abordagem dessa expressão no Piemonte da Diamantina, “o batuque enfatiza o canto responsorial, a polirritmia e a dança. Os pandeiristas parecem incorporar os três elementos ao mesmo tempo. Enquanto cantam e tocam, inclinam seus corpos em direção ao chão e balançam para frente e para trás” (EXDELL, 2017, p. 51). Assim sendo, no caso do Grupo Pinote, *batuque* é um termo referido tanto à dança quanto ao canto, pode-se dizer que vai “dançar batuque” ou “cantar batuque”; ele ganha significação no espaço performático, podendo, portanto, ser atrelado ao corpo e/ou à voz.

No que diz respeito à religiosidade, o que difere o batuque do Grupo Pinote ao de outras regiões e estados é o fato de que ele não está associado a práticas ou rituais religiosos. O batuque é compreendido somente como modalidade de *samba*, marcado pela ruralidade do sertão multirracial (EXDELL, 2017).

Mesmo o batuque desenvolvido no sertão, marcado pela multirracialidade do negro, branco e indígena, o batuque carrega a herança afrodescendente em si e semeia aspecto na fluidez dos corpos que o praticam. De tal modo, é inegável que “o universo coreográfico desenvolvido pelos negros em solo brasileiro demonstra a capacidade que tiveram em ressignificar memórias, espaços e história” (SANTANA, 2014, p. 111).

Entre letras e sons: estéticas e sentidos nas cantigas de batuque

Como prelúdio para as análises das cantigas de batuque do Grupo Pinote, assim como da sua poética e performance do *samba* como um todo, devemos ponderar algumas

questões no que diz respeito aos procedimentos metodológicos de análise na poesia oral, a fim de não criarmos equívocos ou imprecisões.

Respaldamo-nos em métodos e abordagens específicos na análise da poesia oral que não estão, necessariamente, cunhadas nos procedimentos de análise da Teoria ou da Crítica Literárias canônicas e tradicionalistas. De tal modo, ampliamos o procedimento analítico e a abordagem do texto poético oral, na medida em que os diversos estudos acadêmicos da área (como os muitos citados no curso deste trabalho) apontam para a performance também como constitutiva do texto poético oral, expandindo, desta maneira, os sentidos e a própria noção de “literatura” (ZUMTHOR, 1993, 2010, 2014).

Assim, para a percepção da performance e das sonoridades como amplificadores dos sentidos no texto poético oral (além dos elementos verbais), dispomos um espaço de armazenamento digital¹ que contém vídeos e fotos das performances, bem como áudios de algumas das cantigas de batuque, chula e reisado do Grupo Pinote, a fim de que as construções de sentido da poesia oral e performances analisadas sejam mais coerentes e contextualizadas.

Segundo Alvanita Almeida Santos (2018, p. 310), “é preciso entender que, nos estudos acadêmicos, ampliar a noção do literário significa optar por uma visão política e ideologicamente marcada”. Destarte, a perspectiva de ampliação da construção de sentido do texto poético oral, com a inserção da performance, é ainda um ato político que vai na contramão dos interesses hegemônicos e classicistas da literatura canônica, pautados na atribuição de um “valor literário” homogêneo e socialmente marcado.

Ainda de acordo com a autora, “é preciso reconhecer uma poética do texto que tenha ele próprio como impulsionador de métodos para sua leitura, buscando alternativas para uma análise mais funcional de gêneros diversos na oralidade (SANTOS, 2018, p. 317). Mobilizamos, então, os procedimentos de análise de forma e conteúdo, através dos caminhos disponibilizados pelos poetas orais/sambadores, em vista também alguns conceitos e articulações, que serão apresentados mais à frente.

A transcrição que fizemos das cantigas de batuque não se limita a uma abordagem convencionada nos métodos tradicionalistas, tampouco tenta fixar a movência da poesia oral, pois esta abarca a pluralidade e fluidez. Obedecemos, portanto, a transcrição da linguagem do grupo tal qual ela é, ou seja, com suas marcas inerentes da oralidade e coloquialidade.

Doralice Fernandes Xavier Alcoforado (2008, p. 69) nos lembra que, “embora se tenha consciência da impossibilidade de registro de toda a gama significativa de signos não verbais produzidos durante a performance, isso não impede que o transcritor se empenhe em minimizar ao máximo essa limitação da escrita”. De tal modo, procuramos transparecer

¹ Performances e musicalidades tanto do batuque quanto da chula e do reisado podem ser encontradas no *site* criado ao Grupo Pinote, o qual foi elaborado e divulgado já na minha pesquisa de Mestrado em Literatura e Cultura pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), sobre o coletivo de samba. Disponível em: <https://grupopinote.wixsite.com/grupopinote-serrote>.

nas cantigas os efeitos da performance em oralidade, como é o caso, por exemplo, da Cantiga 01 (Anexo 02), cuja parte em itálico (*D'onde é o sambador*) foi transposta para demarcar o verso em que uma outra dupla canta na performance.

Por se tratar de cantigas investigadas no seio da poesia oral, não podemos analisá-las exclusivamente com base nos mesmos pressupostos da poesia escrita canonizada, uma vez que acabamos por dirimir as particularidades inerentes ao texto poético oral, ignorado há muito tempo pela crítica literária conservadora.

No tocante à inserção da performance na análise, mesmo com as descrições das fotografias e vídeos não a temos como absoluta ou totalizante, posto que a poesia oral ganha notoriedade na instantaneidade da performance; esta, que se constitui de modo sincrônico, sendo *hic et nunc*, “aqui e agora” (FERNANDES, 2007).

Considerando o exposto, para analisarmos a forma da poesia oral das cantigas de batuque, amparamo-nos nas categorizações de Exdell (2017), feitas em seu estudo sobre as cantigas de batuque no Piemonte da Diamantina. Acerca da forma poética em linhas gerais, tomamos como base os procedimentos de análise utilizados por Araújo (2015), pensando as tessituras formais da poesia popular, enfaticamente das cantigas do samba de roda. No que diz respeito ao viés temático, utilizamos a Análise de Conteúdo, na perspectiva de Franco (2008), tendo em vista a *mensagem*, isto é, o conteúdo temático expresso no texto. Tudo isso sem perder de vista a performance, componente essencial da poesia oral, confluyente nas relações de sentido da obra poética.

A respeito da tessitura textual do batuque e seus reflexos na dança, Exdell (2017, p. 116) observa:

Os textos do batuque complementam a encenação musical: uma grande roda em que se pratica o canto e a dança. As letras são simples e fáceis de aprender; incentivam o envolvimento de todos, mesmo quem não conheça o batuque, no canto responsorial. Durante o canto as pessoas dançam com combinações de passos ecléticos.

Nessa perspectiva, observamos no batuque do Grupo Pinote a modulação poética e a presença de letras com versos curtos, os quais facilitam não só a memorização das cantigas como também a participação vocal e coreográfica do público no momento da performance.

Exdell (2017), ao abordar a configuração do batuque no Piemonte da Diamantina, enfaticamente na cidade de Capim Grosso/BA, categoriza algumas tipificações/modalidades importantes. O autor apresenta cinco modalidades, a saber:

1) O batuque típico, que eles chamam de *batuque liso*, envolve um refrão curto cantado pela primeira parcela e respondido pelo coro, constituído pelas outras parcelas e quem se empolgar para cantar dos demais participantes da roda. Um batuque liso típico divide-se em dois refrãos, cantados de forma responsorial (EXDELL, 2017, p. 51).

2) O *batuque de quadra direta*, ou *batuque de letra*, utiliza uma estrofe memorizada e cantada em dupla. A estrofe pode ser de quatro a seis pés. [...] o verso cantado pela primeira parcela deveria ser repetido de forma igual pela segunda, antes de retomar o refrão (EXDELL, 2017, p. 63).

3) O *batuque de quadra respondida*, ou *batuque de quadra corrida*, é um batuque de versos improvisados que desenrola entre dois cantadores. Há batuques de quadra de quatro e seis pés com sequências de rima variadas (EXDELL, 2017, p. 64).

4) O *batuque de mourão* tipicamente envolve improviso numérico (EXDELL, 2017, p. 65).

5) O *batuque de martelo* [é] mais complicado e apenas o descreve como 'uma comparação' (EXDELL, 2017, p. 66).

É adequado salientar que pode haver outras tipificações ou mesmo nomeações, que não estas assinaladas acima; isso é variável de cidade e/ou região.

Reiterando os pressupostos da Etnometodologia, dialogamos com os sambadores sobre a estrutura da forma poética nas cantigas de batuque trazida por Exdell (2017), a fim de confirmarmos através da ótica do grupo se tal disposição formal apontada pelo referido autor coaduna ou não com as tessituras formais das cantigas de batuque do Grupo Pinote, em Serrolândia. Segundo o mestre Nico:

A gente canta o **de letra** e o normal, o **liso**. Esses outros quem canta complica o outro companheiro e aí eu não acho que fique bom pra brincadeira não. Sendo mais fácil pro amigo, nós vai mais adiante (MESTRE NICO, 2020, grifo nosso).

Conforme se observa na assertiva do Mestre Nico, o Grupo Pinote canta apenas duas das modalidades, das cinco que apresentei aos sambadores, com vistas no estudo de Exdell em Capim Grosso. O sambador Nico ressaltou que conhecia as demais modalidades, mas que não era comum o grupo cantá-las, sendo que os únicos batuques que eles cantavam eram o *liso* e o de *letra* (também denominado de *quadra direta*).

Tendo em vista esse depoimento de Nico, analisamos previamente a estrutura formal das 18 (dezoito)² cantigas de batuque mapeadas e transcritas (dispostas no Anexo 02), a fim de corroborar tal assertiva. De fato, observamos somente o aparecimento dessas duas das modalidades, o batuque *liso* e o batuque de *letra* ou *quadra direta*.

Então, selecionamos as cantigas para a análise, sendo que os critérios – como já estabelecidos – foram as cantigas mais popularizadas pelo grupo. Optamos por analisar 5 (cinco) cantigas, dentre às coletadas, sendo este um número comportável ao presente trabalho, tendo em vista o seu dimensionamento e limitação. Das cinco, 3 (três) foram da modalidade de *batuque liso*; e 2 (duas) do *batuque de letra*.

Há um aspecto que nos chama atenção no batuque liso do Grupo Pinote, pois ele se subdivide em duas categorias: sendo o *batuque liso com padrão responsorial* e o *sem padrão responsorial*. A respeito do *batuque liso com padrão responsorial*, vejamos a **Cantiga 01**:

² Coletamos apenas 18 (dezoito), entretanto, os sambadores reiteraram que existem muitas outras sabidas por eles.

“Quando nós chegemo aqui
Pra gente fazer um samba
*D’onde é o sambador*³
É de Serrolândia!
É de Serrolândia!”.

A cantiga acima é tida como *batuque liso com padrão responsorial* pelo fato de conter versos fáceis de serem memorizados, estabelecendo uma lisura na cantiga, que se repete várias vezes durante a performance; e por ser cantado em duplas, de modo que uma delas canta alguns versos e a outra se insere no meio da cantoria, de maneira alternada. A cantiga trazida é composta na estrutura de uma quadra, isto é, contém quatro versos com rimas em ABCB. No entanto, pode haver ainda cantigas de batuque liso em dísticos ou tercetos. A repetição no fim da estrofe “É de Serrolândia” funciona como um estribilho, sendo uma espécie de palavra ou bordão que se repete frequentemente.

No que diz respeito à métrica dos versos, a dividimos com vistas ao modo com que os sambadores os cantam e não na concepção clássica. Os três primeiros versos são compostos por sete sílabas poéticas (redondilha maior). O último possui cinco sílabas poéticas (redondilha menor). Vejamos:

Quan / do / nós / che / gue / mo a / qui
Pra / gen / te / fa / zer / um / sam (ba)
D’on / de / é / o / sam / ba / dor
É / de / Se / rro / lân (dia).

Percebemos, portanto, a irregularidade métrica na composição dos versos da cantiga acima. Acerca disso, Araújo (2015, p. 169) atesta que “quanto à construção dos versos, os estudos sobre a poesia popular nos conduzem à percepção de que a maioria das suas estrofes é composta por versos heptassílabos, isto é, formados por sete sílabas poéticas”. Todavia, no caso em estudo, pode haver versos com métricas maiores ou menores, ou mesmo versos quebrados, pois “são uma característica muito frequente nas cantigas do samba, como recurso facilitador da sonoridade, harmonia e rima, pois há sílabas que se juntam ou se separam a depender da exigência sonora” (ARAÚJO, 2015, p. 170).

É importante assinalarmos que não analisaremos a métrica das demais cantigas seguintes, tendo em vista a não fixação da poesia oral e a delimitação da extensão deste trabalho. Ilustramos a metrificação nesse primeiro exemplo para compreendermos que a métrica nas cantigas de batuque não segue uma padronização, até porque, por ser uma poética da oralidade, sua versificação encontra-se em movência, não cabendo em fixidez.

Tal qual nas acepções de Exdell (2017), o modo do Grupo Pinote cantar esse batuque

3 A utilização do itálico indica que outra dupla de vozes, que não a primeira, canta o referido verso.

liso é também responsorial. Ou seja, a primeira dupla canta os dois primeiros versos; a segunda dupla canta o terceiro verso e, por fim, a primeira dupla canta o quarto verso. Desse modo, percebemos que a separação dos versos no texto poético conflui diretamente na dinâmica da performance, pautada no jogo alternado de vozes. Isso acontece pelo menos no batuque liso com padrão responsorial.

No caso do *batuque liso sem padrão responsorial*, observemos a **Cantiga 02**:

“Vem ver, Maria
Venha ver como é que samba
Samba de noite e de dia
Venha ver, Maria”.

Também a **Cantiga 15**:

“Oh! O rio tá cheio
E eu não sei nadar
Meu Deus, o que é que faço
Meu amor tá do lado de lá”.

Como é percebido, nenhuma das cantigas apresentadas tem verso em itálico. Isso indica que não há padrão responsorial alternado. Segundo mestre Nico, essas cantigas são cantadas integralmente por uma dupla; ao fim, a segunda dupla também a canta integralmente. Isso é o que diferencia os dois tipos de batuque liso: o modo de cantá-los, sendo que no *batuque liso com padrão responsorial*, as duplas alternam o canto entre si, enquanto que no *batuque liso sem padrão responsorial* uma dupla canta a cantiga por completo e ao fim a segunda dupla também o faz.

As Cantigas **02** e **15** também são compostas como quadras, isto é, ambas com uma estrofe com quatro versos. Os versos da **Cantiga 02** rimam em uma cadência ABAA; enquanto os da **Cantiga 15** em ABCB.

O segundo tipo de batuque cantado pelo Grupo Pinote é o *batuque de letra* ou *de quadra*. Neste há uma composição maior de estrofes, essas que podem ser tercetos, quadras, quintilhas, oitavas, décimas, dentre outras. Isso é característico da poesia popular, como aponta Araújo (2015, p. 169), pois “algumas vezes, foge às regras, podendo trazer algumas destas outras formas em suas composições”. No caso das cantigas dessa modalidade, que apresentaremos a seguir, há somente a composição em quadra. Percebemos que essa estrutura é frequente na poética do Grupo Pinote. Segue então a **Cantiga 06**:

“Vai na casa de Nico
Dá um recado pra mim
Diga a ele que tem samba
Se ele puder é pra vir

Diga a ele pra trazer
Um pandeiro e um cavaquin
Traga uma cuia e um prato
E deixa a viola pra mim

Vai na casa de Odélio
De Zé de Inácio e Zezinho
E pode dizer a Maro
Se ele puder é pra vir”.

E a **Cantiga 07**:

“Sente e espere ela
Oh! Senta e espere ela
Se ela não tiver em casa,
Oh! Sente e espere ela

Quem tiver sua namorada
E for na casa dela
Se ela não tiver em casa,
Oh! Sente e espere ela”.

Em ambas as cantigas, as estrofes também são compostas em quadra. O diferencial é que a **Cantiga 06** tem três estrofes enquanto a **07** tem duas. As estrofes da **Cantiga 06** rimam, respectivamente, em ABCB / DBEB / FBGB. É perceptível que não há uma padronização de rimas, exceto pela B, que estabelece a musicalidade dos versos.

Na **Cantiga 07**, temos a mesma estrutura de quadra nas duas estrofes, no entanto, uma delas (a primeira) apresenta-se como uma espécie de refrão, indicado pela própria repetição da expressão “Sente e espere ela” na composição de toda a estrofe. De acordo com Zumthor (2010, p. 208), “o uso de refrão interfere na produção de sentido. Tecnicamente o refrão é uma frase musical (às vezes instrumental) recorrente – dividindo o canto em subunidades e distinguindo os momentos diferentes da performance – geralmente ligada a uma frase verbal”. As rimas da **Cantiga 07** são ritmadas respectivamente em AABA, no caso do refrão, e CABA, na outra estrofe.

O modo de cantar tanto a **Cantiga 06** quanto a **07** do *batuque de letra* é como ocorre no *batuque liso sem padrão responsorial*, isto é, a primeira dupla canta integralmente todas as estrofes, ao fim, a segunda dupla também as cantam.

A separação e a disposição dos versos na(s) estrofe(s) das cantigas de batuque é um aspecto que também constitui a performance da poética elaborada. Isto é, a divisão dos versos entre as duplas no momento da cantoria compõe o seio estético e performático das cantigas. Daí a necessidade da utilização de outros critérios de análise da poesia que englobem a voz e o corpo como elementos constitutivos e dialógicos da performance, naturalmente, da obra poética oral, sendo não somente aqueles aspectos de análise tangenciados pela Crítica e Teoria Literárias conservadoras.

De tal modo, contribuímos não com um suposto “desmonte” da literatura, como reitera os críticos literários conservadores, mas com o desenvolvimento da Teoria Literária; esta, que não se fundamenta em juízos de valor, no sentido de determinar o texto como “bom” ou “ruim”, mas dedica-se ao estudo dos processos em que o texto poético é construído, como aponta Tzvetan Todorov (1970).

É válido destacar que, mesmo trazendo uma análise que pontua alguns dos elementos formais das cantigas, nos afastamos dos perigos de mensurar ou padronizar as disposições de versificação, estrofes ou métricas dessas, posto que estamos lidando com uma poética da oralidade, que se encontra num espaço movente. Sendo assim, mesmo que as tenhamos transcrito para análise neste trabalho, ratificar uma estrutura única e universal às cantigas de batuque do Grupo Pinote pode levar-nos ao risco de engessar uma poética que é fluida, e não pretendemos isso.

O que percebemos e reiteramos na análise formal das cantigas é uma estrutura que se repete a cada performance; uma forma, que, como vimos no trabalho de Exdell (2017) no Piemonte da Diamantina, sucede-se à repetibilidade na poética do Grupo Pinote. Nesse sentido, não intentamos fixá-las ou ainda afirmar que a forma poética apresentada aqui será sempre a mesma, pois pode haver na poética do grupo processos de negociação, tanto de sentidos quanto da forma, gerados pela movência poética característica da poesia oral, como versa Zumthor (2010).

Um ponto marcante que nos interessa nessa análise formal da poesia é a versificação e a divisão estrófica, no sentido de elas construírem também a performance da poética do batuque, o que nos possibilita vislumbrar com mais clareza a dinâmica da poesia oral do Grupo Pinote.

Outro aspecto caro na análise das cantigas de batuque é o processo rítmico em que os versos vão sendo construídos, o qual embala não somente a cadência melódica da voz como também os corpos que se lançam em performance. Assim, a rima é um elemento essencial na poesia oral do referido grupo; e não apenas pelo compasso rítmico e melódico, mas também pela trajetória mnemônica, possibilitada pelo jogo das rimas com as palavras, o qual facilita o processo de memorização das cantigas (SILVA, 2014).

Na discussão acima, trouxemos alguns aspectos formais das cantigas de batuque. Posteriormente, permearemos os jogos de sentido construídos nos versos. Retomemos a **Cantiga 01**:

“Quando nós chegemo aqui
Pra gente fazer um samba
D’onde é o sambador
É de Serrolândia!
É de Serrolândia!”.

A temática que entorna a cantiga acima permeia a noção de pertença e de orgulho do sambador sobre sua origem. Como se sabe, o Grupo Pinote é da cidade de Serrolândia, e demonstrar esse pertencimento no horizonte dos versos é algo constante na poética dos sambadores.

Há entre os sambadores, assim como em outros artistas populares de modo geral, uma carga simbólica em torno do lugar de origem. Isso parece instaurar uma espécie de prestígio ao sambador, com vistas ao lugar de pertença dele, de onde ele vem. É nesse âmbito que os sambadores do Grupo Pinote inauguram o orgulho de pertencer a Serrolândia, de modo a reconhecer que bons sambadores advém dessa cidade.

A **Cantiga 02** traz uma dinâmica bem interessante na construção de sentidos, situada no âmago da metalinguagem:

“Vem ver, Maria
Venha ver como é que samba
Samba de noite e de dia
Venha ver, Maria”.

Como se vê, o cunho metalinguístico dessa cantiga emerge, na medida em que a letra convida Maria à aprendizagem do samba ao mesmo tempo em que se está sambando. Isto é, há um convite à Maria em ver “com é que samba”, e isso acontece concomitantemente à performance: os sambadores chamam Maria para aprender a sambar com eles ali sambando na roda.

Cantigas desse tipo se repetem também no repertório do Grupo Pinote, pois a temática se trata de um jogo performático que também confronta outros corpos (como os do público) a adentrar a roda e sambar. O batuque requer a participação do público na roda de samba para que a performance seja completa e dinâmica; e letras neste estilo e sentido revelam essa dinâmica e convite à coletividade, assim como à democratização da roda de samba.

Na **Cantiga 15** percebemos um pouco do lirismo do Grupo Pinote, com a inserção da temática de amor nos versos:

“Oh! O rio tá cheio
E eu não sei nadar
Meu Deus, o que é que faço
Meu amor tá do lado de lá”.

Nos versos acima, percebemos a presença de um eu lírico/voz poética que encontra empecilhos para encontrar sua amada(o). Essa temática é bem recorrente na poesia tradicional, em especial no Romantismo, em que essa busca pelo amor e o sofrimento para conquistá-lo tecem o enredo poético.

Na poesia popular, os temas do amor também aparecem, e corriqueiramente atrelado ao seu cotidiano. Na cantiga apresentada, um rio aparece como o obstáculo que separa os amantes, e o rio é um elemento corriqueiro ao imaginário e experiências dos sambadores, até pela relação fortemente marcada que os sambadores têm com a natureza, especialmente com o espaço rural.

A relação amistosa entre os sambadores também é um alvo temático recorrente nas letras das cantigas do grupo, como exemplificado na **Cantiga 06**:

“Vai na casa de Nico
Dá um recado pra mim
Diga a ele que tem samba
Se ele puder é pra vir

Diga a ele pra trazer
Um pandeiro e um cavaquin
Traga uma cuia e um prato
E deixa a viola pra mim

Vai na casa de Odélio
De Zé de Inácio e Zezinho
E pode dizer a Maro
Se ele puder é pra vir”.

Na cantiga, percebemos a marcação do nome de vários sambadores, isso ratifica o companheirismo e o apreço que os sambadores sentem entre si. Segundo Nogueira (*apud* ARAÚJO, p. 72), “a poesia oral constitui para o grupo cultural um campo de experimentação sobre si mesmo, possibilitando desse modo o domínio e o conhecimento do mundo”.

Dessarte, a voz poética coloca em xeque a experimentação não só de si, mas imbricada nas relações coletivas.

Em conversa informal com o sambador Nico, ele afirma que essa letra pode sofrer alteração, de acordo com o nome que você quer inserir ou trocar nos versos cantados. Essa assertiva nos lembra a própria noção de movência trazida por Zumthor (1993, 2010, 2014); o autor destaca que as letras e sentidos na poesia oral estão passíveis à fluidez do tempo, espaço e sujeitos que as performatizam. E como aponta Nico, tais mudanças ocorrem de acordo com quem canta e os “homenageados” que estão no momento/espaço da performance.

É interessante ainda o modo com que essa cantiga vai sendo tecida, ele dá a ideia da espontaneidade que remonta a roda de samba. A voz poética do texto vai dando as instruções e convocando um a um dos sambadores para, com seus instrumentos, “fazerem o samba”. A temática remonta ainda a coletividade necessária para a execução do samba de roda, pois, para se “fazer o samba”, é necessária uma participação coletiva.

“Sente e espere ela
Oh! Senta e espere ela
Se ela não tiver em casa,
Oh! Sente e espere ela

Quem tiver sua namorada
E for na casa dela
Se ela não tiver em casa,
Oh! Sente e espere ela”.

Como já dito na análise formal, a primeira estrofe funciona como uma espécie de refrão, o que nos faz perceber um certo grau de intensificação do sofrimento da voz poética, na medida em que a espera pela amada se repete na parte do refrão; e, na performance, o refrão também é cantado mais de uma vez. Isso corrobora a intensificação/expansão dos jogos de sentido da poesia oral, quando considerada a performance. Para Araújo (2015, p. 179), “tão importante como os versos, o refrão complementa a cantiga, consolida-se como parte essencial da poética e navega por entre as quadras ou estrofes, com todo o seu gingado e maestria”. Descortina-se, desse modo, a transitividade do refrão entre versos e performances.

A segunda estrofe traz um aconselhamento da voz poética aos amantes e reifica a parcimônia do sujeito diante da espera e subserviência à amada, expressada nos versos anteriores.

Subdividimos este momento de análise das cantigas em dois momentos: primeiro a forma e depois o conteúdo somente para explorar mais proficuamente a poética do Grupo

Pinote, mas é preciso ponderar que forma e conteúdo se complementam, isto é, um se respalda no outro na construção dos sentidos.

Não podemos perder de vista que as formas e sentidos discutidos anteriormente são expressos e totalizados na performance, na cadência de corpos e vozes. Como apontado, a voz é um elemento primordial na poesia oral e usos “vagueiam entre a palavra e a melodia, demonstrando similitudes que a situam entre o dizer (lógos) e o cantar (mélos), tramas indissociáveis e necessárias à produção de uma composição poético-musical” (SILVA, 2014, p. 27). De tal modo, a voz se constitui nos espaços melódicos e discursivos da poética oral, transitando entre espaços e tempos.

Os ouvidos atentos do público são o destino da voz, que se expressa em performance, mas pode haver alguns empecilhos para que a totalização semântica do que se canta aconteça. Assim, ruídos externos da rua ou do lugar onde se canta podem comprometer a construção dos sentidos das cantigas.

No caso do Grupo Pinote, é importante destacarmos alguns problemas de dicção dos sambadores – até mesmo por conta da idade –, que impedem, em certos momentos, a transmissão da mensagem expressa nas cantigas, e isso dificulta um pouco o entendimento do público sobre as letras cantadas. Além disso, mesmo que tenham uma boa potência vocal, os sambadores muitas vezes têm que competir com ruídos externos de carros, sons automotivos, entre outros, e estes acabam sobressaindo a sua voz.

Além do jogo rítmico provocado pelas rimas nas estrofes, as batidas e os toques dos instrumentos também cadenciam os versos cantados pelos sambadores. A percussão do batoque (pandeiro, cuia, prato e matraca) tem um papel importante na configuração da poesia oral. Segundo Zumthor (2010, p. 189), “a percussão constitui, estruturalmente, uma linguagem poética. [...] assegura a conservação dos discursos na memória”. Desse modo, a concebemos como linguagem que atua na tessitura de cada palavra que compõe os versos cantados.

Mesmo diante de uma expressão de samba no sertão baiano multirracial, não há como não rememorar a herança africana ou afro-brasileira no batoque do Grupo Pinote, personificada nos sons dos pandeiros e na movência dos corpos que emanam coletividade na roda de samba. O som do pandeiro cria um movimento simbiótico com as vozes dos sambadores (também do público) na cantoria de batoque.

Santana (2014), em sua tese de doutorado, ao falar sobre os sons e a memória libertária que emanam dos tambores afrodescendentes das mulheres de Helvécia, destaca que “o som percussionado e o próprio tambor personificaram-se em solo brasileiro e se tornaram índices de resistência” (SANTANA, 2014, p. 86). Assim também é percebida a percussão do batoque no Grupo Pinote, por meio do pandeiro, e mesmo da cuia, prato e matraca: uma poética de resistência, haja vista sua expressão popular que transcende o tempo e o espaço, em meios aos desafios “pós-modernos”, e que se reinventa diante deles, figurando a libertação de corpos que emergem na roda de samba. Esses corpos também

símbolos do hibridismo cultural sertanejo, atravessado pela cultura negra/afrodescendente, branca e indígena.

No que tange às questões de autoria na poesia oral, há um debate sobre a dissipação ou dispersão dela, uma vez que, por se encontrar em movência, ela é sempre reinventada. Portanto, não especulamos os “autores originais” das cantigas do Grupo Pinote, pois, embora muitas delas sejam autorais do próprio grupo ou de amigos próximos, elas se encontram no imaginário oral dos sambadores e são (re)construídas por eles a cada performance, a partir do seu lugar de intérprete, consequentemente, de autor de uma poética *hic et nunc*. A despeito disso, versa Zumthor (1993, p. 70):

O intérprete (mesmo que simples leitor público) é uma presença. É, em face de um auditório concreto, o ‘elocutor concreto’ de que falam os pragmatistas de hoje; é o ‘autor empírico’ de um texto cujo autor implícito, no instante presente, pouco importa, visto que a letra desse texto não é mais letra apenas, é o jogo de um indivíduo particular, incomparável.

Nesse sentido, pouco importa, na poesia oral, o “autor original” do texto poético, pois se tratando da transmissão oral que há nas culturas populares, encontrar o autor primário de uma das cantigas seria uma tarefa praticamente e talvez impossível. Quem recita/canta, isto é, o intérprete, acaba por se tornar também o autor daquela poética, visto os elementos particulares do poeta oral ali inseridos na sua performance – marcas pessoais, ritmos, entonação, enfim, a própria configuração da poética.

Assim, finalizamos (por ora) a análise mais sistemática proposta às cantigas de batuque do Grupo Pinote mapeadas, reconhecendo suas estruturas formais e construções de sentidos marcadas em sua poética fluida e movente.

Para além das cantigas de batuque, a complexidade formal e temática da poesia oral do samba de roda do Grupo Pinote atravessa também as chulas e as cantigas do reisado. Tendo em vista a nossa delimitação na pesquisa, não aprofundamos as poéticas supracitadas. Todavia, ressaltamos que elas ainda precisam ser exploradas, de modo que seus elementos verbais, vocais, formais e performáticos sejam também investigados para a compreensão do fazer poético e identitário dos sambadores do Grupo Pinote.

O corpo que fala e elabora performances: corporeidades e gestualidades nas pisadas do batuque

Já situamos introdutoriamente como a performance do batuque se (re)constrói diante de um modulado que se inicia com a cantoria de chula. Neste item, propomos uma reflexão da performance do batuque como uma ação simbiótica entre corpo, voz e discurso, confluyente (ou mesmo responsável) na construção e expansão dos sentidos da poesia oral das cantigas de batuque, analisadas no subcapítulo anterior. Pensando nessas questões, não podemos perder de vista as acepções conceituais que envolvem a performance e a apreensão do seu papel na construção poética.

Tal qual os ouvidos, os corpos do público também se inspiram e são cadenciados pelo ritmo, de modo a imergirem e comporem a performance da poesia oral do batuque, que se constrói e se reinventa ali, instantaneamente. Isso nos lembra as acepções de Fernandes (2007), que versa sobre a sincronia em que acontece a poesia oral, sendo esta composta pelos poetas orais no momento em que o ouvinte/expectador concomitantemente a aprecia e, no caso do samba de roda, também participa.

Silva (2014, p. 66) nos lembra que:

Entendendo que, desde o princípio, a tríade formada por música, dança e palavra sempre esteve indissociável, o corpo, como mecanismo expansional, mantém-se como materialização da palavra, seja porque espalha a voz, seja porque porta a caneta, seja porque se movimenta em sintonia com os sons do mundo. (SILVA, 2014, p. 67).

Nessa perspectiva, o corpo expande a poética por meio dos movimentos, em simbiose com cantos e sons. Os gestos (re)criam sentidos que se sintonizam com as palavras e as experiências coletivas que os sambadores e o público compartilham.

Em consonância com Araújo (2015, p. 96), o corpo em performance no samba de roda desenha uma memória e “permite, através da repetição, a perpetuação das tradições, as quais jamais serão cópia exata do que se guarda na memória, mas um conjunto de lembranças que se reinventam e se reconstroem no presente, em meio a intenções e ideologias”. É essa memória que se descortina nas corporeidades e gestualidades do batuque, uma memória comungada por experiências que aproximam no momento ou que aproximaram (ancestralmente falando) os participantes da roda de samba.

Assim como no momento da chula, há um acordo entre os sambadores e o público – cuja regra é a de não poder sambar –, na performance do batuque se estabelece uma assertiva de que os participantes da roda devem, cada qual a sua vez ou a convite de outra pessoa, adentrar a roda e samba em performance, no ritmo das palmas e das pisadas, na cadência dos versos e dos pandeiros.

Dessa maneira, sambadores e público comungam o mesmo epicentro do batuque, que revela a epifania dos corpos performáticos na roda de samba. Homens, mulheres, crianças e idosos partilham do mesmo momento e das mesmas experiências ali construídas, no âmago da coletividade.

Acerca da teatralidade da performance na poesia oral, Zumthor (2010, p. 231) certifica-nos que “o teatro está presente em cada performance, toda virtualidade, prestes a ali se realizar”. A teatralidade do/no batuque se constrói quando o público dança na roda e interage entre si e/ou com os sambadores. As pisadas do batuque, embaladas pelos corpos e pandeiros tecem uma performance que se situa no seio teatral, tendo em vista a trama construída por corpos que se deslocam na roda de samba, compondo um enredo simbólico sobre si e sobre o outro.

Figura 22: Pisadas do/no batuque.



Fonte: Arquivo pessoal de Luciano Xavier, 2020.

A imagem acima ilustra a performatividade das pisadas no batuque, movidos pela metafísica das batucadas dos instrumentos percussivos. Santana (2014 p. 87) observa que:

O toque do tambor age sinestesticamente. O som, melodicamente agradável aos ouvidos pelo seu poder encantatório, converte-se em imagens presentes e passadas, desfazendo as barreiras do tempo do agora; toca o corpo e o faz movimentar, ora em contrações individuais, ora em relações dialógicas com o outro.

A sinestesia emanada dos tambores, versada pelo autor, pode ser atribuída também àquela que exala do pandeiro, como é o caso no Grupo Pinote. A cada batucada, os corpos performáticos se lançam em cena, num constante rememorar de existências passadas, sejam pais, tios ou avós que participavam do samba, ou ainda a ancestralidade negra que emana do estrondo percussivo, imanente à existência afrodescendente na genealogia do povo sertanejo.

São corpos individuais que, na roda de samba, mais enfaticamente na performance do batuque, remontam uma coletividade em constante (re)descoberta, seja nos modos de dançar ou de conceber o outro em sua performance.

As palmas também compõem o momento performático do batuque e têm um papel importante na cadência da cantoria e no estabelecimento iniciático da participação do público:

É de especial importância no acompanhamento rítmico do samba de roda o papel das palmas, batidas, idealmente, por todos os participantes/assistentes. A participação de todos os presentes por meio das palmas funciona como uma indicação da qualidade do samba, de sua capacidade de contagiar a todos. (BRASIL, 2006, p. 47).

Como aponta o *Dossiê* do IPHAN (BRASIL, 2006), as palmas são constituintes da performance, das sonoridades e da poética do samba de roda, podendo indicar também o grau de qualidade do samba ou mesmo de empolgação do público diante do que lhe é expresso no momento, assim como é um indicativo de participação, isto é, de sua vontade de entrar na roda e sambar.

Ainda na perspectiva do *Dossiê*, a simbologia em torno da roda de samba remonta a coletividade e a relação com o outro, visto que a roda de samba se torna também um espaço democrático e libertário:

[...] a alusão ao formato circular pode aqui ter relação com certa igualdade formal dos participantes, estando todos à mesma distância do centro e desfrutando do recíproco direito de – respeitadas as regras do jogo – sambar por alguns minutos no meio do contorno desenhado pelos assistentes. (BRASIL, 2006, p. 36).

A imagem abaixo (**Figura 23**) ilustra um pouco da movência performática e da energia dos corpos que comungam um momento simbólico da/na roda de samba:

Figura 23: Público dançando batuque no Projeto 1º Encontro de Sambadores e Sambadeiras de Serrolândia.



Fonte: Arquivo pessoal de Zilma Pereira, 2018.

De tal modo, a simbologia em torno da própria roda de samba permeia a circularidade das energias que ali são depositadas e compartilhadas. Os corpos que adentram a roda de samba do Grupo Pinote desvelam não somente alegria de comungar aquele momento, revelam ainda a efervescência de existências presentes, que, concomitantemente, rememora existências passadas.

BATUCADAS (IN)CONCLUSAS

As trajetórias e narrativas que atravessam esta pesquisa projetam-se num espaço discursivo sobre uma expressão cultural de si e do outro, movem-se rumo à poética do samba de roda nas trilhas do sertão baiano. Cruzar estradas e ruas junto aos sambadores e suas histórias descortinou travessias e experiências insurgentes em nosso processo formativo, para além do acadêmico, revelando a diversidade cultural e existencial humana de sujeitos que se reinventam cotidianamente por meio da arte popular.

A ontologia e a potência que emanam do corpo e da voz nos rememoram a essência da poesia oral. No samba de roda, esses aspectos desvelam a ancestralidade e personalidades que marcaram a existência dos sambadores. São vozes e corpos que permeiam a roda de samba, num conglomerado de experiências que se completam e ressignificam-se.

Ao trazermos o samba de roda do Recôncavo em diversos momentos da pesquisa, buscamos mais propriamente assinalar a origem dessa manifestação artística e cultural. Distanciamo-nos de qualquer discursividade que remonte uma supremacia do samba de roda nessa região. Tal qual revela Exdell (2017), no sertão também tem samba, e tencionamos trazê-lo com vistas à sua expressão plural, marcada pela multiracialidade imanente à construção identitária do povo sertanejo. Como aponta Döring (2016) e o Dossiê do IPHAN (BRASIL, 2006), o samba de roda surge no Recôncavo, mas sua diáspora é inegável pelos sertões e pelas memórias de pessoas que carregam marcas do povo negro, com experiências e identidades diversas.

Para compreender a configuração da poesia oral do samba de roda do Grupo Pinote, foram necessários movimentos de pesquisa que inserissem, de fato, os sambadores no centro da discursividade, posto que eles foram as nossas principais fontes e sujeitos. Como visto, o samba de roda do Grupo Pinote, em Serrolândia/BA, se difere do samba do Recôncavo (e de tantas outras regiões) por inúmeras razões, dentre elas as questões formais, temáticas, performáticas, religiosas, mas principalmente por expressar a personalidade do povo sertanejo, cadenciada num samba plural, democrático, multirracial e multimodal, nas formas de chula, batuque e, ocasionalmente, o reisado.

A Etnometodologia se mostrou relevante em nosso trabalho, na medida em que pôde contribuir com a centralização dos discursos dos sambadores sobre o samba de roda, já que ela se dedica ao estudo dos métodos com que indivíduos ou grupo organizam suas práticas sociais e produções de sentido no cotidiano (HAGUETTE, 2010; WATSON & GESTALDO, 2015). Assim, sua relevância abarcou as produções de sentido dos sambadores sobre a configuração da poética do samba de roda por eles expresso.

Ainda nessa perspectiva metodológica, conseguimos traçar – mesmo que sumariamente – um perfil do Grupo Pinote e dos seus sambadores, tecendo a relação desses sujeitos com o samba de roda, com enfoque na sua iniciação ao samba e participação

no grupo, assim como refletindo as memórias pessoais e afetivas entre os sambadores. Assinalamos que isso não foi suficiente, haja vista a necessidade de um estudo identitário que tensione as trajetórias da construção da identidade dos sambadores, como aquele que realizamos em pesquisa de mestrado pela UFBA, disponível no repositório da referida instituição. Muito embora, esperemos que este livro/pesquisa seja uma porta de abertura para outros estudos sobre o samba nos sertões e sobre o Grupo Pinote, ao saber de toda uma complexidade poética, ética, estética e epistemológica que não se esgota em qualquer estudo que não se faz completo e cristalizado.

As características do Grupo Pinote, bem como da manifestação poética do samba de roda, foram destacadas entrelaçando a relevância artística e cultural do grupo em Serrolândia/BA. Problematicamos ainda o lugar da cultura popular nas políticas culturais do município, de modo a destacar a falta de uma salvaguarda ou atenção mais precisa ao samba de roda e do reisado em Serrolândia. Assim, refletimos a necessidade de um plano local que tencione a disseminação do samba entre os mais jovens – já que o grupo é composto totalmente por idosos –, a fim de que o samba transcenda as gerações e não se lance no perigo de desaparecimento na cidade.

Acerca da performance do samba de roda do Grupo Pinote, analisamo-la sob a ótica dos sambadores, não perdendo de vista toda uma diversidade cultural e performática do samba baiano. Os estudos de Charles Exdell (2017) foram muito relevantes em nossa pesquisa, por abordar o samba de roda no sertão da Bahia, mas enfaticamente no Piemonte da Diamantina, discussão mais próxima da performance do samba de roda do Grupo Pinote, expresso, nas formas de chula, batuque e, nos meses de dezembro e janeiro, o reisado.

Sobre essas três modalidades que compõem a performance do grupo estudado, assinalamos os aspectos formais e performáticos de cada uma, reconhecendo as suas diferenças, mas ao mesmo tempo as suas relações que coadunam na unidade da expressão do Grupo Pinote. A análise estética das cantigas pôde ser feita somente nas cantigas de batuque, haja vista as delimitações desta pesquisa. Entretanto, reconhecemos que ainda se faz necessário um estudo mais aprofundado das questões poéticas, formais, temáticas e performáticas das cantigas chulas e reisado do grupo, uma vez observadas as múltiplas narrativas identitárias que se inter cruzam nessas poéticas ainda não exploradas.

No que tange à análise das cantigas de batuque, procuramos caminhos fluidos, tal qual é a poesia oral, não correndo risco de fixá-las, tampouco de embelezar taxionomias hierárquicas. As cantigas revelaram uma estética própria, com formas distintas e temáticas que aludem o universo rural vivenciado pelos sambadores, mas também temáticas universais, circulantes no âmago da literatura e da poesia popular.

Reiteramos os perigos de uma análise engessadora das formas poéticas orais, a qual não fizemos, tampouco apoiamo-nos. Como discute Zumthor (2010), a poesia oral tem uma movência, própria da oralidade, não cabendo em nenhuma fixidez. Silva (2018) também nos mostrou a inspiração metodológica para análise da poesia oral, que não

se reduz aos critérios unívocos da tradição literária canônica, mas que se amparam nas particularidades e fluidez das poéticas orais, com critérios próprios e acepções distintas.

Conceitos e abordagens que circundam a poesia oral tiveram aqui grande relevância, para conhecermos a dinamicidade, instantaneidade e movência, típicas das poéticas da oralidade (ZUMTHOR, 1993, 2010, 2014; FERNANDES, 2007). Os percursos percorridos pelo corpo e a voz no samba de roda do Grupo Pinote revelam um horizonte poético e performático, com características e cadências próprias, experiências individuais e coletivas emergidas na roda de samba.

Dessarte, (in)concluímos este trabalho de caráter iniciático, mediante toda uma profundidade imanente ao samba de roda do Grupo Pinote que, como expressão da cultura popular, revela a originalidade das vivências e experiências dos sambadores, moldadas pela expressão de um samba rural e pluriperformático, entendido como divertimento e entretenimento, mas, acima de tudo, como filosofia de vida.

REFERÊNCIAS

ALCOFORADO, Doralice Fernandes Xavier. Problemas e questões da pesquisa em literatura oral. **Boitatá – Revista do GT de Literatura Oral e Popular da ANPOLL**. vol. 3, número especial, ago-dez, 2008, p. 67-72.

ARAÚJO, Nerivaldo Alves. **Na cadência das águas do Velho Chico**: poética oral do samba de roda ribeirinho. 220 f. Il. 2015. Tese (Doutorado) – Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2015.

BRAGA, Adriana. Apresentação: uma sociologia da interação cotidiana. In: WATSON, Rod; GESTALDO, Édison. **Etnometodologia e análise da conversa**. Petrópolis, RJ: Vozes; Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio, 2015.

BRASIL. **Dossiê do samba de roda do Recôncavo Baiano**. Brasília: Ministério da Cultura, IPHAN, 2006.

BURKE, Peter. **Cultura popular na idade moderna**: em busca da cultura popular. Campinas: Companhia das Letras, 1989.

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: CANDIDO, Antonio. **Vários escritos**. 6. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2017. p. 171-193.

COSTA, Edil Silva. Cultura Brasileira: singular e plural. In: COSTA, Edil Silva. **Sete estudos de literatura oral e cultura popular**. Salvador: EDUNEB, 2016.

COSTA, Edil Silva; FERNANDES, Frederico Augusto Garcia; ARAÚJO, Nerivaldo Alves (Orgs.). **Vozes, performances e arquivos de saberes**. Salvador: Eduneb, 2018.

CULLER, Jonathan. **Teoria literária**: uma introdução. Trad. Sandra Vasconcelos. São Paulo: Beca Produções Culturais Ltda., 1999.

DÖRING, Katharina. **Cantador de chula**: o samba antigo do recôncavo baiano. Salvador: Pinaúna, 2016.

DÖRING, Katharina. As vozes nas tradições orais – poéticas sonoras!. In: COSTA, Edil Silva; FERNANDES, Frederico Augusto Garcia; ARAÚJO, Nerivaldo Alves (Orgs.). **Vozes, performances e arquivos de saberes**. Salvador: Eduneb, 2018. p. 249-290.

EXDELL, Charles. **Violeiro de samba**: retratos do samba de roda no Sertão baiano. 164 f. il. 2017. Dissertação (Mestrado) – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia (UFBA), Salvador, 2017.

FERNANDES, Frederico Augusto Garcia. **A voz e o sentido**: poesia oral em sincronia. São Paulo: Editora UNESP, 2007.

FRANCO, Maria Laura Puglisi Barbosa. **Análise de conteúdo**. 3. ed. Brasília: Liber Livro Editora, 2008.

GARCÍA CANCLINE, Néstor. **Culturas híbridas**: estratégias para entrar e sair da Modernidade. Heloísa Pezza Cintrão e Ana Regina Lessa (Trad.). 3. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

HAGUETTE, Teresa Maria Frota. *Etnometodologia*. In: HAGUETTE, Teresa Maria Frota. **Metodologias qualitativas na sociologia**. 12. ed. Petrópolis: Vozes, 2010.

HALL, Stuart. Notas sobre a desconstrução do “popular”. In: HALL, Stuart. **Da Diáspora: identidades e mediações culturais**. Liv Sovic (Org.). Trad. Adelaine La Guardia Resende *et al.*, Belo Horizonte: Editora da UFMG/Humanitas/Unesco, 2003.

LOPES, Adão Fernandes. “Bendito louvado seja, o Menino Deus nascido, lá no ventre de Maria, nove mês foi escondido”: da Península Ibérica à colônia brasileira, percurso histórico do reisado pelos sertões do Brasil. In: LOPES, Adão Fernandes. **“Ô de Casa Ô de Fora Maria vai ver quem é”: o terno de reis de figuras e espadas e suas implicações na (s) prática(s) educativa(s) no colégio Dom Antônio de Mendonça em Genipapo / Saúde-BA**. 2018. 258 f. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Educação e Diversidade (MPED) – Universidade do Estado da Bahia (UNEB) – Departamento de ciências humanas – Campus IV. 2018, p. 47-71.

MATTELART, Armand; NEVEU, Érik. **Introdução aos estudos culturais**. Trad. Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola, 2004.

MOURA, Milton. **Carnaval e baianidade: arestas e curvas na coreografia das identidades no carnaval de Salvador**. 2001. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura Contemporâneas) – Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2001.

NUNES, Marcone Denys dos Reis. **A multiterritorialidade das manifestações culturais populares em Serrolândia/BA**. 2009. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Cultura, Memória e Desenvolvimento Regional – Universidade do Estado da Bahia. Santo Antônio de Jesus, 2009.

REIS, Diomedes Pereira dos. **Serrote de ontem Serrolândia de hoje**. 3. Ed. Salvador: Press Color, 2010.

RIOS, Márcio Lima; SANTOS, Márcio Daniel Vilas Boas dos; LIMA, Alice Mota. **Atualização do mapa de estradas municipais de Serrolândia-Bahia com uso de ferramentas livres: Integração entre o Quantumgis e o Google Earth**. [s./d.]. Disponível em: <https://docplayer.com.br/1959097-Atualizacao-do-mapa-de-estradas-municipais-de-serrolandia-bahia-com-uso-de-ferramentas-livres-integracao-entre-o-quantumgis-e-o-google-earth.html>. Acesso: 20 jan. 2020.

ROSÁRIO, Neusa Martins do. **Mapeamento cultural em Serrolândia/BA: levantamento e organização de dados culturais**. 142 f. 2014. Dissertação (Mestrado) - Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos /IHAC, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014.

SANTANA, Gean Paulo Gonçalves. **Vozes e versos quilombolas: uma poética identitária e de resistência em Helvécia**. 265f. Il. 2014. Tese (Doutorado) – Faculdade de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUC/RS). Porto Alegre, 2014.

SANTOS, Alvanita Almeida. Gêneros da literatura popular: na encruzilhada dos métodos. In: COSTA, Edil Silva; FERNANDES, Frederico Augusto Garcia; ARAÚJO, Nerivaldo Alves (Orgs.). **Vozes, performances e arquivos de saberes**. Salvador: Eduneb, 2018. p. 305-318.

SANTOS, José Luiz dos. **O que é cultura**. 14. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

SEBRAE/BA. **Diagnóstico Municipal 80 / Serrolândia**. Serviço de Apoio às Pequenas e Médias Empresas do Estado da Bahia. Salvador, 1999.

SILVA, Andréa Betânia da. **Entre pés-de-parede e festivais**: rota(s) das poéticas orais na cantoria de improviso no Brasil. 801f. 2014. Tese (Doutorado). Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Milton Santos, Universidade Federal da Bahia; École Doctorale Lettres, Langues, Spectacles, Université Paris Ouest Nanterre La Défense, Salvador/ Nanterre, 2014.

SILVA, Fredison Aylandro Matos da. O samba de roda do Recôncavo Baiano. In: SILVA, Fredison Aylandro Matos da. **O samba chula dos Filhos da Pitangueira**: de manifestação cultural regional a Patrimônio Imaterial da Humanidade. 170 f. Il. 2015. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Humanidades, Artes e Ciências, Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2015.

TODOROV, Tzvetan. Poética e Crítica. In: TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. 2. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1970.

VASCONCELOS, Cláudia Pereira. **Ser-tão baiano**: o lugar da sertanidade na configuração da identidade baiana. 2007. 115 f. Dissertação (Mestrado) Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2007.

WATSON, Rod; GESTALDO, Édison. **Etnometodologia e análise da conversa**. Petrópolis, RJ: Vozes; Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio, 2015.

WELLER, Wivian. Grupos de discussão na pesquisa com adolescentes e jovens: aportes teórico-metodológicos e análise de uma experiência com o método. **Educação e Pesquisa**, São Paulo, v.32, n.2, p. 241-260, maio/ago. 2006.

XAVIER, Luciano Santos. Diálogos literários e identitários na chula “Tempo da Fartura”, cantada por um grupo de samba de roda do sertão baiano. **Anais: Edição 2018 – XIV ENECULT (Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura)**. CULT/UFBA. Salvador, 2018.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz**: a “literatura” medieval. Trad. Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**. Trad. Jerusa Pires Ferreira *et al.* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. 1. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

ANEXOS

ANEXO 01 – TRANSCRIÇÃO DA CANTIGA “REIS DE PORTA”

Data do mapeamento: 04/03/2020

“Oh de casa, oh de fora
Levanta e vai ver quem é
É o Reis que tá na porta
Quem mandou foi São José

São José, Santa Maria
Diz que vai pela Belém
E diz que vai cantar um Reis
E que é pra nós cantar também

E bateu asas, canta o galo
Cristo nasceu em Belém
E quem correr com o Reis da Porta
Corre com Jesus também”.

(Grupo Pinote).

ANEXO 02 – TRANSCRIÇÃO DE ALGUMAS DAS CANTIGAS DE BATUQUE DO GRUPO PINOTE

Data do mapeamento: 04/03/2020

Cantiga 01:

“Quando nós cheguelmo aqui
Pra gente fazer um samba
D’onde é o sambador
É de Serrolândia!
É de Serrolândia!”

Cantiga 02:

“Vem ver, Maria
Venha ver como é que samba
Samba de noite e de dia
Venha ver, Maria”

Cantiga 03:

“Vamo ver se vai
Vamo ver se vai
Oh! Se não for, nós leva
Vamos ver se vai”

Cantiga 04:

“O samba cai, cai
Não cai não, cai
O samba cai, cai”

Cantiga 05:

“Violeiro entra, eu também quero entrar
Violeiro entra, eu também quero entrar
Violeiro entra,
Eu também quero entrar
Violeiro entra,
Eu também quero entrar”

Cantiga 06:

“Vai na casa de Nico
Dá um recado pra mim
Diga a ele que tem samba
Se ele puder é pra vir

Diga a ele pra trazer
Um pandeiro e um cavaquin
Traga uma cuia e um prato
E deixa a viola pra mim

Vai na casa de Odélio
De Zé de Inácio e Zezinho
E pode dizer a Maro
Se ele puder é pra vir”

Cantiga 07:

“Sente e espere ela
Oh! Senta e espere ela
Se ela não tiver em casa,
Oh! Sente e espere ela

Quem tiver sua namorada
E for na casa dela
Se ela não tiver em casa,
Oh! Sente e espere ela”

Cantiga 08:

“Eu quero tirar um galho
Eu quero tirar um galho
Eu quero tirar um galho da roseira
Eu quero tirar um galho”

Cantiga 09:

“Paraná tá bom demais
Paraná tá bom demais
Paraná tá bom de mais
As moças saiu na frente
Os rapaz saiu atrás
Paraná tá bom demais”

Cantiga 10:

“Evêm o carro
Evêm de Salvador
Marinalva deu a mão
E o carro não parou

Oh! Não parou
O carro não parou
Marinalva deu a mão
E o carro não parou”

Cantiga 11:

“Quando a gente vai no samba,
A gente se disfarça
Quando eu chego no salão,
Que eu não vejo Nico,
A gente sente falta”

Cantiga 12:

“O boi lavrado mamava num peito só
O boi lavrado mamava num peito só”

Cantiga 13:

“Vou chamar meu irmão
Pra ir no domingo missa.
Vou, não irmão,
Panhe o rojão da polícia”

Cantiga 14:

“Oh, mamãe eu vou ali
Oh, meu filho, eu volto já
Oh, mamãe eu vou ali
Beber, cair e levantar.

Oh, mamãe eu vou ali
Oh, meu filho, não vá, não vá
Oh, mamãe eu vou ali
Beber, cair e levantar

Beber, cair e levantar (4x)”

Cantiga 15:

“Oh! O rio tá cheio
E eu não sei nadar
Meu Deus, o que é que faço
Meu amor tá do lado de lá”

Cantiga 16:

“Menina linda
Coisinha louca
Se eu pedir você me dá
Um beijinho na tua boca”

Cantiga 17:

“Na Praça do Arraiá tem, tem!
Tem dois homens me esperando
Tá, tá me esperando pra sambar”

Cantiga 18:

“Dono da casa, boa noite
Deus lhe dê um boa noite
Dono da casa, boa noite
Deus lhe dê um boa noite

Oh, boa noite, boa noite
Deus lhe dê um boa noite”

SOBRE O AUTOR



LUCIANO SANTOS XAVIER, filho da cidade de Serrolândia, na Bahia, é artista popular, poeta, ator e escritor. Integrante do grupo de teatro Artefato e de contação de histórias Cirandeiros do Sertão. Doutorando em Literatura e Cultura pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), Mestre em Literatura e Cultura também pela UFBA, Especialista em Literatura Contemporânea pela Faculdade de Educação São Luís (FESL) e em Teoria da Literatura e Produção Textual pela Faculdade Focus (FFOCUS), Graduado em Letras, Língua Portuguesa e Literaturas pela Universidade do Estado da Bahia (UNEB). Integrante dos Grupos de Pesquisa: Linguagem, Estudos Culturais e Formação do Leitor (LEFOR/UNEB), do Programa de Estudo e Pesquisa da Literatura Popular (PEPLP/UFBA), do Arribar o Céu: artes, saberes e histórias dos sertões indígenas e afro-brasileiros (UNEB) e do Núcleo de Estudos das Produções Autorais dos Povos Indígenas (NEAI/UFBA). Integra, como pesquisador, o Projeto de Pesquisa Poéticas Orais e Pensamento Decolonial: perspectivas teóricas e metodológicas (LANMO/UNAM/México). Atualmente desenvolve pesquisas no âmbito das literaturas e oralidades, poéticas orais nos sertões baianos, culturas populares, samba de roda, formações identitárias e estéticas afro-indígenas.



CADÊNCIAS DO CORPO, POÉTICAS DA VOZ:

a poesia oral do samba de roda
do Grupo Pinote

 **Atena**
Editora
Ano 2023

 www.atenaeditora.com.br

 contato@atenaeditora.com.br

 [@atenaeditora](https://www.instagram.com/atenaeditora)

 www.facebook.com/atenaeditora.com.br



CADÊNCIAS DO CORPO, POÉTICAS DA VOZ:

a poesia oral do samba de roda
do Grupo Pinote

 **Atena**
Editora
Ano 2023

 www.atenaeditora.com.br

 contato@atenaeditora.com.br

 @atenaeditora

 www.facebook.com/atenaeditora.com.br